
مشاهد الحب
في الفن العالمي
الدكتور عادل الألوسي

مشاهد الحب

فى الفن العالمى

عرض لأهم الأعمال فى الرسم العالمى
وما تتضمنه من موضوعات الحب والعاطفة

الدكتور عادل الآلوسى
أستاذ الأدب العربى
جامعة بغداد

الطبعة الأولى
١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربى
٩٤ شارع عباس العقاد - مدينة نصر - القاهرة
ت: ٢٧٥٢٩٨٤ - فاكس: ٢٧٥٢٧٣٥
www.darelfikrelarabi.com
INFO@darelfikrelarabi.com

٧٤١,٩٢ عادل الآلوسي.
ع ا م ش مشاهد الحب في الفن العالمي: عرض لأهم الأعمال في الرسم العالمي وما تتضمنه من موضوعات الحب والعاطفة/ عادل الآلوسي. ـ القاهرة: دار الفكر العربي، ٢٠٠١.

١٢٠ ص: مصص، ٢٤ سم.

بيليوجرافية: ص ١١٥ ـ ١١٨ .

تدمك: ٥ - ١٤٥٢ - ١٠ - ٩٧٧.

١ ـ الرسم ـ تاريخ. ٢ ـ اللوحات الفنية. ٣ ـ الرسومات. ٤ ـ الرسامون. أ ـ العنوان.

تصميم وإخراج فني

الأستاذ/ محيي الدين فتحي الشلودي

☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺


بسم الله الرحمن الرحيم
﴿هو الذى يصوركم فى الأرحام كيف يشاء لا إله إلا هو العزيز الحكيم﴾
صدق الله العظيم
[آل عمران: ٦]





إلى . . .

سرب الطيور المهاجرة إلى ملكوت السماء

أولاد أخي وأخواتي

محمود، ومحمد، وحارث

وإلى . . .

النجمة التي هوت، ورحلت من غير ما نظرة أو قبلة في وداع.

ابنة أختي .. رباب

سقى ثراكم الدمع هتانًا، واشتياقًا

حتى يحين اللقاء.





الموضوع	الصفحة
الإهداء	٥
مقدمة	٧
مدخل	١٣
الفصل الأول	
الحب والفن	١٥
الحب والفن (عصور ما قبل التاريخ)	١٨
الحب والحضارة	٢٢
الحب والجمال	٢٣
الفن والجمال	٢٧
الحب والإبداع	٢٨
الحب والفن عند العرب	٢٩
فلسفة الجمال عند العرب	٣٠
فن الرسم والمخيلة	٣٦

الموضوع	الصفحة
الفصل الثانى	
عصر النهضة	٣٧
الحب فى عصر النهضة	٣٧
رافائيل	٤٠
بوتشللى وانتصار الربيع (١٤٤٥ ـ ١٥١٠)	٤٣
ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ ـ ١٥١٩)	٤٦
مايكل أنجلو (١٤٧٥ ـ ١٥٦٤)	٤٩
الفصل الثالث	
القرن السابع عشر	٥٥
رامبرانت (١٦٠٦ ـ ١٦٦٩)	٥٥
الفصل الرابع	
القرن الثامن عشر	٥٧
دافيد (١٧٤٨ ـ ١٨٢٥م)	٥٨
الفصل الخامس	
القرن التاسع عشر	٦٥
ڤان جوخ	٦٧
بول جوجان	٦٩

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

مقدمة

إن فى العالم طرفين متباعدين من حيث النظرة إلى الوجود؛ طرف منهما يتمثل فى الشرق، ويتمثل الآخر فى الغرب..

أما الشرق فطابعه الأصيل هو النظر إلى الوجود ببصيرة تنفذ خلال الظواهر البادية للحس إلى حيث الجوهر الباطن وحيث تمزج الطبيعة بروحه وإحساسه مزجًا، ويلتحم بالأشياء كأنه فى وحدة مع الوجود، فهو فى حضرة الجمال زاهد متصوف أو خاشع متبتل.

أما الغرب فطابعه هو النظر إلى الوجود بعقل منطق محلل، مشاهد ومتابع، يتحسس بالطبيعة، ولكن يحسب حساب قوانينها، ويستدل ويستنتج.

ومن هنا كان الفنان الغربى مختلفا عن الفنان الشرقى فى أوجه متعددة، فالشرقى حساس يذوب بالجمال ويسعى إليه هدفا لذاته، والغربى يعجب بالجمال وينقده ويحلله موضوعا لعمله.

لكن فنان الغرب التقى بفنان الشرق على مر العصور وتحاورا وتأثر الواحد بالآخر، وأنتجا، أحيانا، روائع تكاد تكون مشتركة، ينظران بالنظرة الإنسانية التى تجمعهما إذ يتوحد فيهما العقل والروح والمنطق معا.

والانتقالة، على هذا الأساس، من الغرب إلى الشرق لن تكون صعبة، ما دمنا نبحر فى عالم الفن الواسع الذى ليس له ضفاف، حيث تختلط الأفكار والألوان، رغم أن أرواحنا ستبقى معلقة أبدا، وعيوننا مسمرة على ثنائيات نغمة اللون المشع على قباب مساجدنا، والمشربيات التى كعناقيد الذهب المدلاة على حوائط بيوتنا، والإيقاع المتناغم الآتى إلينا من ثنايا ورق الورد والحناء ودبيب أغصان البساتين الغافية على أكتاف أنهرنا وجداولنا، والحنين الدافق النابع من عيون أمهاتنا، وهمس ودبيب الحياة فى ليالى الصيف على سطوح منازلنا، وأهلنا والأقربين إلينا.. وشواهد الذكريات المعلقة على أبوابنا..

رموز صورها الفنان العربى، وأبدع تصويرها بالرسم، والزخرفة والخط. . مثلما أبدعها فى التجويد، وقراءة المقام، والغناء، والشعر والكتابة.

ومع كل هذا، فلنا حديث عن الفن فى الغرب كيف نشأ وتطور وما علاقة الفن بالحب، وما علاقة الفن بالجمال، وسيكون بحثنا فى هذا الكتاب الصغير بحثا غير أكاديمى فيه من الخواطر أكثر مما فيه من العلم وفيه من الخيال نصيب، وفيه من الاجتهاد أكثر مما فيه من الرأى الثابت الذى لا يقبل الجدل، وهو بحث أزعم أنه فى بابه جديد، فلم يكتب ، بظنى، عن مشاهد الحب فى الفن كتاب، لكن أكثر من كاتب، تناول الموضوع عرضا، وهو إلى ذلك طريق آل أن يسلكه الشباب لأن له أكثر من باب يطرق، وهو حقل تسكن إليه النفس، وواحة يغسل من مائها المتعب من الأسفار. هو حقل الفن إذن، وحقل الجمال، ولقد صارت تشتاق أرواحنا لشىء من الهرب إلى حيث تخلُد الأرواح.

هو الفن الموحِّد للوجود، بكل ما فيه ومن فيه، توحيدا اهتدى إليه بلمسة وجدانية مباشرة غمست كل شىء فى خضم واحد، تطفو عليه الحياة آنا بعد آن، ثم تختفى، وقد تعاود الظهور، لتختفى مرة أخرى، وهكذا دواليك، إذن فلا تسأل المبدع من أين أتيت بكل هذا الجمال؟، وكيف صنعته؟، وما برهانك عليه؟، وأين الحجة والدليل؟ لا برهان عنده ولا حجة ولا دليل، إذ ليس الجمال صنعا بل عطاء؛ وهل تسأل المفتون بجمال البحر وروعة الشفق ولألاء النجوم: أين برهانك؟!. .

البرهان هو الجميل، خالق الجمال وحده. . الله الذى لا إله إلا هو، الذى ندركه وحده، الله الذى لا إله إلا هو، الذى ندركه بوحدانية الوجود، والبصيرة لا بالبصر، لا بقياس الفكر بل بخفقة الوجدان الذى نتطلع إلى جماله فى كل وقت وكل زمان، منشئ الحياة ومخرج الأحياء. .الجميل العظيم اللطيف المتعالى، يحيط نوره بالأرض والسماء وما عليهما وفيهما من خلائق ارتبطت كلها بأواصر حبه.

هو خالق الناسلة فى المرأة، وصانع النطفة فى الرجل، وواهب الحياة للجنين فى بطن أمه، تهدهده فلا يبكى، وتغذيه وهو فى الرّحم، واهب الأنفاس ومحرّك العباد، إذا ما خرج الوليد من بطن أمه، فَرجت شفتيه لينطق باسمه.

هو الله، واهب الحياة، وخالق الحسن، ومفجّر الحب، ومصور الجمال. .

د. عادل الآلوسى

♡♡♡♡♡♡

مدخل

♡♡♡♡♡♡

تساءل ويت: أيهما أقدم؛ اللوفر أم صور الحب الذى احتواها؟ هل كان ميل أول امرأة للحب فى التاريخ جاء لأسباب لا تدركها فأدركها الفنان؛ حتى صاغ أول «حواء» له صياغة جسدية صريحة وهل عبرت تلك «الصياغات» المبكرة عن عصرها بأمانة تامة؟

أسئلة كثيرة أجاب على بعضها علماء الآثار، وأجاب على بعضها الآخر علماء الأنثربولوچيا، وعلى بعضها الآخر علماء الاجتماع، وعلماء النفس، وربما أكثرهم قد أخفقوا فيما يتصور الباحثون، الفنانون هم وحدهم الذين أجابوا على الأسئلة كلها إجابات صحيحة.



الفصل الأول



الحب والفن

●■●■●■●■●■●■●■●

علاقة الفن بالحب والرغبة قديمة قدم الفن نفسه وهو موضوع - فيما أرى - غير جديد، لكن آفاقا جديدة تفرض علينا أن نسهم فيه؛ لأنه موضوع صارت تهتم به المجتمعات المتطورة ويساهم فى دراسته أكثر النقاد والدارسين.

ولقد أراد الكُتاب فى مجتمعنا العربى أن يتناولوا هذا الموضوع، فمنهم من أحجم وتردد وفهم من توارت أفكاره خلف أستار كثيفة من المواربة اللفظية، ومنهم من التجأ إلى التعميمات البعيدة عن الموقف الواضح، مع أن الحب والرغبة، كلاهما طبيعتان متأصلتان بالإنسان خلقهما الله وجعلهما من نشأته وتكوينه، تتصل وتختلط وتتمازج وتتفاعل مع روحه ونفسه وجسده وينعكس ذلك كله على مظهره وسلوكه.

فى الجنس ترجع المشكلة إلى أساس فسيولوچى خالص، شىء ليس للإنسان به مشيئة ذاتية، لكنه هو وذاتيته شىء واحد؛ ولأن الجنس جزء من الإنسان تنافى بعض منه معه فقد تزامن وجوداً والتصاقًا بحضارة الإنسان باعتباره مصدراً وعاملاً أساسيا فى الخلق والإبداع وسببًا مهما فى ظهور الفنون.

ودراسة الحب وعلاقته بالفن هى فى الواقع دراسة فى العادات وفى التقاليد والأعراف البشرية فى مختلف المجتمعات، فمن خلال تلك التقاليد سنقف عند جزئية مهمة، وهى النظرة إلى المرأة ودورها فى الإبداع، باعتبارها مصدر إلهام للفنانين والشعراء والمفكرين.

وفى حـقل الرسم لعبت المرأة دور الريادة فى إنتـاج أروع وأعظم الأعـمال الفنية التى تدين للجمال ـ جمال المرأة ـ بأسباب ظهورها وانتشارها وخلودها.

ولعل الكثيريـن من الدارسين الاجتماعيين، وعلمـاء النفس يؤيد القول بأن الفن يظل فنا راقيا إذا استطاع أن يعرض مشاهد الحب والعاطفة بقصد الوصول إلى غاية فنيـة وهدف نبيل لا بقـصد الابتذال، وهـذا ما ينطبق على الكثـير من الآثار الفنية. فمـثلما ثار الناس والنقاد فى الغرب على أعمال مـثل رواية «مدام بوفارى» لفلوبيـر، و«ازدهار الشر» لبـودلير، و«الأرض» لإمـيل زولا، و«ليدى تشـاترلى» للورانس، و«لوليتا» لنا بوكوف، و«مـدار السرطان» لهـنرى ميللر، فـقد ثار الناس والنقاد فى الغرب أيضًا على لوحة انجرس «حمام شرقى»، ولوحة مانيه «غذاء على العشب» وعلى كـثير من لوحـات «لوتريك» لراقصـات مونمارتر، ولوحة سـيزان «المستحمات» وغيرها.

لقد اعتـبرت تلك الأعمال، فى حـينها، خروجًا عن المألـوف وصرخة فى وجه التقاليد، بينما اعتبرها الفنانون عملاً مبدعًا وتعبيرًا صادقًا للتقاليد، لا لأنها ـ بحـسب أولئك الفنانين ـ ضربًا من المجـون الفنى، بل لأنهـا حالة إنسـانية قائـمة وبذلك يقول بودليـر: «إن مشعوذى العـاطفة، إجمالاً، فنانون فـاشلون ولو كانوا غير ذلك، لعملوا فى ميدان آخر غير ميدان العاطفة».

وهكذا تلعب المرأة دورا أساسيـا فى حياة الفنانين لأسبـاب عديدة، منها أن المرأة هى أفضل موضوع فنى يستهوى الـرجل ويستهوى المرأة أيضًا؛ ولأنه موضوع يسـتقطب جـملة من الأمور، منهـا الحب والحيـاة والديمومة والخـصب والعطاء، والعـاطفة كـذلك؛ ولأن المرأة هى الأم وهى الأخت والزوجـة والصديقـة والابنة والحبـيبة، وهى، إذن، فى كل أحـوالها، الملهمـة دائمًا وأبدًا لكل مـبدع فى كل حقل.

وبينما كان الفنانون الإيطاليون يرسمون الصور الدينية على جدران كنائسهم، فضّل الفنانون الهولنديون والفـلامنكيون رسم مناظر الحياة اليومـية العامة، ورسم صور الأشخـاص، ولم يكن فارمر يستثنى من هذا، فكل صـورة من صوره كانت مشهدًا من مشاهد الحياة اليومية العادية.

أولع فارمر برسم الأشخاص مع آلاتهم الموسيقية وله صورتان لنساء يعزفن على العود وأخرى لفتاة شابة صغيرة مع قيناتها، وفى متحف الصور الأهلى فى ليدن توجد لوحتان شهيرتان لنساء يعزفن على آلة تشبه البيانو، ونساء جميلات يكتبن الخطابات ويتحلين باللآلئ أو يعملن فى مطابخهن، ومن أشهر أعماله: «بائعة الحليب».



لقد أحب فارمر المرأة، وأظهرها عاملة ومنتجة وفنانة، ويبدو أن الفنان لم يكن يميل إلى مشاهد الحب الصريحة، وربما يعود ذلك إلى أنه عاش مع زوجته وأطفاله حياة اتسمت بالاستقرار العاطفى، كما يذكر مؤرخو حياته. لقد أنجب فارمر أحد عشر طفلا، غير أنه لم ينتج أكثر من أربعين لوحة.

الكاتب المصرى مع زوجته فى مشهد من مشاهد الحب
الفن المصرى القديم

الحب والفن: عصور ما قبل التاريخ:

عرف الإنســان من حجم عظام الجمجــمة وليس من الأسنان كمــا كان يظن بعض العلماء. ووجــد أن الكائن الذى تطور عنه الإنسان كان حجم مــخه حوالى (٥٠٠) سم، أما حجم مخ الإنسان فيبدأ من (٦٧٠) سم. وقد عثر على جماجم بشرية عمرها مــلايين السنين، وكان هناك نوع من الإنسان عاش على هذه الأرض منذ (١٥٠,٠٠٠) عام يسمى بــإنسان النياتردال Neanderthal يختلف قليلا عن إنسانــنا الذى نعرفه والــذى يسمى علمــيا بـ Homosapiens، وكان هذا الإنــسان القديم يمارس بعض العادات مثل دفن الموتى.

واستنتج بعض العلماء من هذا أن الإنسان القديم كان يؤمن بحياة أخرى بعد الموت، ولكن هناك حــيوانات تدفن مــوتاها، فهل مــعنى ذلك أن هذه الحيــوانات تؤمن بحياة أخرى؟ هذه افتراضات وصفها علماء الآركيولوچيا والأنثربولوچيا، قد لا تتصل ببحثنــا كثيرا إنما ما يتصل بهذا البــحث هو دور المرأة فى حياة الرجل فى تلك العصور الموغلة فى القدم.

لقد وضع إنســان النياتردال رءوس الدببة فى مــكان بارز من الكهف، وكان مرد ذلك ـ كما يرى العالم الآثارى Solicki ـ هو الاحتفال بطقوس دينية يريدون بها تكاثر الدببة.

وإذا ما انتقلنا إلى العصــر الحجرى الحديث (٣٥٠٠٠ ـ ١٢٠٠٠ ق م) نجد نمو المعــتقــد الدينى عند الإنــسان الذى عــرف بالإنســان العاقل، حــيث توســعت مداركه، وكان أكثر دقة فى تحديد الأفكار والموضوعات المتعلقة بالمعتقدات الدينية، ففى بعض مناطق أثرية من أوربا (فــرنسا بالتحديد) وجــدت على جدران الكهوف أشكال آدمية وحيوانية مختلفة من بينها رسوم تظهر العلاقة بين المرأة والرجل.

لقد وعى الفنان الإنســان منذ تلك العصور وظيفة المرأة فى عــملية التكاثر، فأراد، حسب معتقده، أن تكون لهــذه الرسوم قوىً سحرية تسهم فى زيادة الإنتاج البشرى.

وفى جنوب شرق آسيا عند المنقبين على أول نتــاج فنى مجسم يحتوى على

دلالات عقائدية، حيث تم اكتشاف دمية من العاج لأنثى، عرفت بـ (الإله الأم) Mother God، وكان المظهر العام لهذه الدمية يعكس قدرة الفنان على إعطاء تجسيم لمنطقة الوركين، وهذه الظاهرة هى من دلالات أيام الحمل عند النساء، وكذلك بروز الأثداء دلالة على امتلائهما باللبن الذى يرافق المولود، وقد أسمى بعض المفكرين الماديين (كما فى أصل العائلة فى الفصل الثانى) هذه الظاهرة بـ «سيادة الأم»، بينما اعتقد مفكرون آخرون أن الفنان أراد أن يعكس جانبًا من الطقوس الدينية والاعتقاد بالخصب والإكثار، ذلك أن تلك الدمية ترجع إلى مرحلة جمع القوت، أى أن الإنسان لم يهتد إلى إنتاج القوت بعد وتدجين الحيوان والنبات؛ ولذلك ربما أراد الفنان القديم أن يتخذ فى هذا الرمز إكثار الأيدى العاملة.

وإن معظم الدراسات توضح أن الإنسان القديم شأنه شأن الإنسان المعاصر كان يصنع تماثيل المرأة وهى ممتلئة الجسم إشارة إلى إظهار مشاعر الرغبة وليس تعبيرًا عن الإنجاب، فربما كان الإنجاب أمرا ثانويا.

ووجدت فى كهوف من العصور الموغلة فى القدم رسوم تصور المرأة وهى راقدة فى كبرياء وعظمة كتماثيل الآلهة القديمة، والرجل ينحنى أمامها باحترام شديد ويرفع يديه نحوها.

وفى مصر القديمة (وادى النيل)، حيث بنيت الأهرامات وفى حدود ما يقارب (٢٨٠٠) قبل الميلاد وجدت منحوتات وصور تمثل المرأة فى حالات أمومة، كما صور الفنان المصرى القديم المرأة بشكل جذاب.

وفى تلك العهود أيضًا عثر على آثار ونقوش للمرأة تدل على أنها كانت تمثل آلهة الخصب والحياة والنماء، وكانت الحضارة المصرية تمجد المرأة وتعتبرها رمزًا للخصوبة والعطاء، وكان المصريون القدماء يعبدون عددا من الآلهة قبل عصر التوحيد، وكانت ديانتهم تساوى بين الرجل والمرأة وتمجد الولادة والمطر والزرع والخير، ولم يكن الرجل يمتلك المرأة أو يقلل من شأنها، بل كانت معززة لأنها هى التى تلد، وحيث ينسب الأطفال بالطبيعة إلى الأم وينتقل الميراث إلى البنات.

وكـان إذا مات الملك انتـقل العـرش إلى ابنتـه، ولذلك كان الأخ ـ فى عـدد من الحالات ـ يتزوج أخته حتى لا يضيع منه العرش.

وفى الأمثلة المؤرخـة بحوالى (٦٥٠) قبل المـيلاد يوجد تمثـال يظهر الكاتب وزوجته يجلسان عن قـرب، كما تظهر بعض التماثيل حالات أقـرب ما تفسر إلى إظهار العلاقات الحميمة بين الزوج والزوجة أو تمثل حالات عشق بين المحبين.

وربط العراقيون القدماء كل مـظاهر الخصب والتكاثر فى الطبيعة بما فى ذلك تكاثر الإنسان والحيوان والنبات إلى قوى الخصب الإلهية المتمثلة بالآلهة الأم والتى عرفت فيـما بعد باسم (أنانا) أو (عـشتار) وإله الخصب دمـوزى (تموز). وقد عزا العراقـيون القدماء مظـاهر الجفاف والنقص فى الخـيرات كاصفـرار العشب وندرة الأمطار وقلة اللبن فى الماشية إلى اختفـاء أو (موت) إله الخصب فى العالم الأسفل (وهى ذاتها التى اصطلح العرب على تسميتـها بـ «الزهرة»، وفى الميثالوچيا العربية أنها كانت من أشهر المعبودات وأقدمها؛ لأنها آلهة الجمال والحب.

وكـانت دمى عصـر «العـبيـد» التى اكـتشـفت فى القـسم الأدنى من بلاد الرافدين، وهـى مجسـمة، ذات طراز مـختلف تمثل دمى (تماثيل صـغيـرة) لنساء رشيقات، وأُخر حوامل وأُخر يحملن أطفالاً رضع.

ولقد أحدث السومريون ثورة فنية فى إنتـاج التماثيل التى تشير إلى المرأة فى أوضاعهـا المختلفة. وفى مدينة لارسا وجـدت تماثيل لنساء فى حالات وضع وهى تمثل مرحلة العطاء والخصب.

وهكذا عثر المنقبون على قطع نحتيـة مصورة تخطيطية أو رسوم واضحة من العصور القديمـة تمثل المرأة فى أشكال فنية جميلة بعضهـا وصل من الإتقان مرحلة متقـدمة اعتباراً من أولى الحضـارات الزراعية القديمة التى كـانت أمطارها الفصلية كافيـة لنمو الزرع، حيث كانت فكرة الخـصوبة مقدسة يرمـز إليها بالمرأة الأم، أو المرأة العاشـقة التى تمد يدها للرجل طلبا للقـاء، وفى كلتا الحالتين نجـد المرأة رمزاً معبراً للحب سواء أكانت منتجة أم محبة.

وأشار صموئيل كريمر إلى تمسك العراقيين القدماء بمسألة الخصب والنماء فى المعتقدات الدينيـة والفكرية بقوله: لقد جسد السومريون كل ما يتـعلق بضمان بقاء

الإنسان وتكاثره من حب وعـواطف ورغبات فى آلهة جـميلة ومغرية، ومـرهفة، ورشيقة، هى آلهة الحـب «عشتار» التى كان مركز عبادتهـا فى الوركاء إحدى مدن سومر الرئيسية منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد.

وقد انعكس وجـود «عشـتار» فى بعض الأعمـال الفنية النحـتية والأخـتام الأسطوانية، وأهمها ذلك الرسم المحـفور على «الإناء النذرى» المكتشف فى مدينة الوركاء والذى يعود تاريخـه إلى نهاية الألف الرابع قبل الميلاد والذى يجـسد قدرة الفنان فى ذلك العصر على تجسيد شكل المرأة وقوامها بأداء فنى رائع.

وبعد نيف وقرنين (السادس والخامس) قبل الميلاد كان الفن اليونانى خلالهما عجـيب العطاء والخصب، بينما لم يعـد للفنان اليونانى الخيـار إلا بين ثلاثة، إما التجديد فى الموضـوعات، وإما المهارة فى الإبداع، وإما الإبقـاء على المنهج القديم فى الأداء الفنى.

وضمن الخيار الأول فقد بدأ فنانو العصور القديمة تجديد موضوعات سابقيهم وخاصة موضوعات الحب والعاطفة وإبقاء هذه الموضوعات أكثر حرارة وجاذبية.

وهناك شواهد كثـيرة من الفن اليونانى الرفيع تظهـر قدرة الفنان على إظهار مشاعر الحب. وكانت أثينا واحدة من أهم المحطات التى يتوقف عندها تاريخ الفن العالمى، ويكشف عن أهم وأروع الرموز الفنية الراقـية والتى تصور الحب الإنسانى بأروع صـوره، وكانت «أفـروديت» أو «فينوس» إحـدى أشـهر تلك الرمـوز التى عاشت فى (القرن الرابع) قبل الميلاد.

ولقد تعلم الفـنانون الرومانيون، فـيما بعـد، دروسًا مهـمة فى فنون الحب وسماته وإشـراقاته من أساتذتهم الإغريق وكان الفنان الشـهير (Nikias) (النصف الثانى من القرن الرابع) قبل الميلاد مثلا على ذلك.

إن الفن اليونانى مثل الفلسفة اليونانية وجدت الطبيعة الإنسانية فى كل منهما كل تقدير وإكبار ـ كما يشهد بذلك فن الإغريق التشكيلى والمذهب الفلسفى القائل بالتطوير المتـوازن لكل جوانب الطبـيعـة الإنسانية كـما وصـفه أفـلاطون وأصبح الأساس العام للأكاديمية القديمة.

ولا يخفى أن التصور الإغـريقى للحياة المنسجمة مع الطبيعـة نال أكبر قسط من التطور فى الحركة العـقلية لعصر النهضة الأدبية والقـرون التى تلتها ـ فى تلك الحقب نـسمع صيـحات الفـلاسفـة، ويؤيدهم فى ذلك الطبيـعيـون ـ ضد الآراء المتشائمة التى تحتقر الجمال الطبيعى.

وهكذا ظل حب الطبيعة سائدًا ومنتشرًا فى كتب العقلانيين فى القرن التاسع عشر، ولقد انضم إليهم فى ذلك أغلب الطبيـعيين من العلماء وليس غريبًا أن نجد لدى دارون تمجيدا للتربية التى تقوم على حب الطبيعة.

ومن هنا نشـأ جـيل من الفنان ينظر إلى الطبـيـعة باحـتـرام، ويتعـامل مع عناصرها ومكوناتها بشغف شديد.

الحب والحضارة:

«الحب شيء جميل، عطاء من الله وما علينا إلا أن نعظمه ونجسده»

أرسطو

تعد مقولة أرسطو تمجيدًا للعاطفة وهى بالتالى مدخل للنهوض بمشاهد الحب فى الفن اليـونانى إلى عـالمه الرّحب، وأن يكون الحب بعـد ذلك مـوضوعًـا من موضوعاته الرئيسيّة.

والفن اليونانى، بل الفنون فى حضارات الأمم حافلات بالآلهات اللواتى كن يقدمن القرابين وتقام لأعـيادهن حفلات رائعة ومنهن آلهة العـدل، وآلهة الحقول، وآلهة الكتابة، وآلهـة الحصاد، وآلهة الموسيقى، إلا أن أشهـرهن كانت آلهة الحب والجمال.

إن أكثـر الحضارات قـد اتخذت لها من الفن وسـيلة ربما لأن أصل الفن أو بعض الفنون يعود، فى المعتقدات القديمة إلى السـحر، إذ يبدو أن الرسوم الحيوانية كانت لها علاقة بسحر القنص وعندما قـامت العقائد، وتحددت أصولها وأهدافها، ومراميهـا، كان للفن أن يدعمها، ولهذا، فكل الحضـارات تقريبا، خلقت فنا من الرسم والنحت يدعم أفكارها أساطيرها أو ميثالوچيتها القومية.

وعلى سبيل المثال: فلكى نستطيع فهم النحت البوذى، يكون من الضرورى أن نعرف أسطورة بوذا، وإذا ما فـهمنا موضوعه الدينى سنتـمكن من تقدير عنصر الابتكار بشكل أعمق.

إن تجسيد مشاهد الحب فى الأعمال الفنية متفاوت فى إبداع الحضارات وفهم مشاعر الحب ذاته مختلفة، وبالتالى فالتعبير عنها فى الرمز الفنى يأتى مختلفًا.

الحب والجمال:

١ - مقاييس الجمال:

«لا شيء جميل سوى الحق»

بوالو

«إن الجمال شكل للعبقرية، بل لعله أسمى من العبقرية؛ لأنه لا يحتاج إلى تغيير»

أوسكار وايلد

يقول أفلاطون: «إن القـدرة الإلهية تتصرف دائمًا وفق مـقياس»، ولم تكن الجماليـة عند أرسطو إلاَّ جمالية المقـياس، وهى جمالية عـقلية قياسـية، وشديدة الدقة.

وعلى تقدير جـمال الجسم الإنـسانى فإن لفـلاسفة الإغـريق طابعا حسـابيا دقيقا، وهذا المنطلق هو القاسم المشترك فى أعمال اليونان الفنية، وخاصة تلك التى تتصل بجـمال الجـسد الإنسانى إذ مـنذ القرن الخامس، بات تمثـال (رامى الرمح) لبوليقليط، نوعا من القياس، أى القاعدة والنموذج الذى يحتذى به باعتبار أن نسبه نسب تامة كاملة.

وإذا كان الإنســان مقـياس المقاييس، فـقد اعـتبر فـيتـروف أن نسب الجسم البشرى تكون فى العـادة المصدر الرئيسى للنسب الرئيسيـة فى الوجود وهو يسمى العلاقة بين الأجزاء (توازنًا).

أما أفلوطين فيرى أن توازن ومقياس جمال الكائنات يكمن فى جمال الجسم الإنسانى، وأفلاطون فى حـواره حول الحب ينطلق من الجمال الجسدى، فـالجمال

الروحى، فالجمال الكامل الأبدى، وهو بذلك يقول: «إن عشق جسد جميل يؤدى إلى عشق النفوس الصالحة، ومن ثم الأفكار، وأخيراً القدرة الإلهية ذاتها».

هذا الطابع فوق الطبيعى كما حدده أفلاطون هو الذى يكون سحر الفن، وسموه غير المحدود، والفنان المبدع من كان له الحس الإلهى، كما تعبر عن ذلك فقرة من المختارات الأفلاطونية.

من هذا المفهوم، لم يعد يكفى التقليد البسيط للوصول إلى غاية الجمال، إذ إن فى أروع النماذج عيوبا ونواقص. ويروى شيشرون كيف رسم زوكيسيس لوحته «هيلانة فى الحمام» مستلهما مجموعة من صبايا جميلات من أمكنة عديدة، ليكوّن بها لوحته.



نوذج لجمال المرأة فى العصور الوسطى
للفنان فرانسيس كوثيه

يقول المؤرخ كزينوفون (٤٣٠ ـ ٣٥٥ ق م) تلميذ سقراط: «إذا ما أردت أن ترسم جمالاً كاملا رائعا ـ وبما أنه يتعذر إيجاد مثال يخلو من النواقص ـ فما عليك إلا أن تجمع عدة نماذج، وتأخذ من كل واحد ما فيه من جمال ليتكون لديك كل متكامل».

أما «زينوفون» المؤرخ فقد ذكر حواراً طريفًا دار بين سقراط وأحد أصدقائه حول تعريف الجمال، وفى هذا الحوار يتباهى سقراط بعينيه الجاحظتين، وأنفه الأفطس الكبير، مدعيًا أن هذه الصفات لا تمت للقبح بأية صلة، بل هى صفات الجمال عينه.

لأن الجحوظ فى عينيه يجعلهما أقدر على الإبصار والفطس فى أنفه يجعله أقدر على التقاط الروائح وحدة الشم.



لوحة تمثل جمال المرأة فى العصور الوسطى

للفنان ديجاز

وجاء «هيجل» ليطبق طريقته الجدلية على علم الجمال فى القسم الثانى من كتابه فى «علم الجمال» ويبين كيف تدرج الفن من رمزى إلى كلاسيكى إلى رومانتيكى.

وكانت فلسفة «كانط» (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) الجمالية بمثابة ثورة فى تاريخ الفلسفة؛ وذلك لأنها رجعت إلى البحث فى الذات العارفة، وإلى تحليل قدراتها على المعرفة بدلا من البحث فى الوجود الخارجى على نحو ما سارت عليه الفلسفة فى العصور القديمة.

واستبدل «شوبنهور» بالمثل الجمالية الأفلاطونية فكرته عن التمثلات العقلية وعرفها بأنها تجسد أو تموضع Objectification للإرادة الكلية المنبثة فى الكون.

وإذا كانت دراسة الشخصية الجمالية تؤدى بالناقد إلى المعالم البشرية الخلقية الظاهرة، فإن التحليل النفسى ربما يكون كفيلا بالكشف عن بواطن هذه الخلقية والتى تتحكم بالجمال ذاته وبحالة الإبداع التى ترافقه، ومن هنا يربط فرويد الإبداع الفنى بالكبت والجنس والعصاب فحين لا يمكن للرغبات الجنسية أن تشبع بشكل طبيعى فى الحياة الواقعية فإن الكبت سيتحول بدوره إلى نشاط ينتهى بعملية خلق وإبداع فنى لدى الفنانين. وإن القوى الدافعة للفنان هى نفس الصراعات التى تدفع أشخاصا آخرين إلى العصاب.

بمعنى آخر أن الأحلام والأوهام والصراعات النفسية والخيالات والرغبات تقمع وتكبت لدى الناس العاديين، أما المبدعين فإن ذلك كله قد يتحول إلى إبداع.

ويعتقد فرويد بأن الفن هو الميدان الأوحد فى حضارتنا الحديثة الذى لا نزال نحتفظ به بطابع القدرة المطلقة للفكر، ففى الفن وحده يعبر الإنسان بحرية عن كل مشاعره ويخفف عنه كما يريد.

٢ - الفن والجمال:

«الاستطيقا» Aesthetica

«جمال الإنسان مقياس كل شيء»

بروتاجوراس

فى تغريد الطيور، فى الليل والأزهار، فى الحب الذى سمعنا به أو رأيناه، فى نفحات الملائكة وحتى فى شياطين الفن والأدب، يكمن الجمال. وبعد، فقد تساءل أفلاطون: « أيكون سبب جمال الورد شكله أم لونه؟ » أم تكون الأشياء الجميلة جميلة بفضل علة أخرى عقلية أو مثالية؟

سؤال فتح الباب للتأمل فى الجمال والتفكير فيه، نقطة بداية ليست ذات نهاية.

الجمال، على كل حال، مشكلة دائمة، مشكلة تشتمل على قيمة وهدف وغاية، وفلسفة الجمال لا تملى على الفنان المبدع شروط إبداعه، وإنما تستخلص هذه الشروط، شأنها شأن المنطق لا يفرض على العالم قواعد تفكيره، وإنما يستمدها منه.

و«الاستطيقا» Aesthetica تعبير عربى يعنى «فلسفة الجمال»، أول من استعمله المفكر الألمانى (بومارجن A. Banumgarten) فى القرن الثامن عشر الميلادى، واعتبر من يومها فرعا من فروع الفلسفة، يعنى بدراسة تصورات الإنسان عن الجمال وإحساسه به، وفى حين أنه يتصل بالفن من جهة فإنه من جهة ثانية صار علمًا وحده Aesthetics Estetique، وصارت وظيفة علم الجمال هى تحديد علاقة الإنسان بالفن[١]، وعلاقة الفن بالإبداع حيث يكون.

---

(١) راجع دراسات ريتشاردز A. Richards وأوجدن C.K. ogden.

الحب والإبداع:

الإبداع أو الابتكار Creation هو إنتاج شيء ما، على أن يكون هذا الشيء جديدا فى صياغته، وإن كانت عناصره موجودة من قبل، كالإبداع عمل فنى أو تخيل إبداعى.

ويرى برونوفسكى Bronowiski, J أن الشخص يصبح مبدعا عندما يجد الوحدة فى تنويع الطبيعة، أو فى أشياء لم يكن يظن من قبله ولا يوقع أن تكون بينها وحدة، ويؤكد أن «الإبداع» يرتبط ارتباطا وثيقا بشخصية المبدع، كما يرتبط الإبداع بالظروف المكانية والزمانية.

ويربط فرويد S. Freud الإبداع الفنى بالكبت والجنس والعصاب، ويرى أن التسامى Sublimation هو العملية المؤدية مباشرة إلى الإبداع الفنى فحين يتعذر الإشباع يتدفق الدافع الخفى إلى «التسامى» أى إلى السعى نحو غايات مقبولة اجتماعيا وعلى نحو خلاق، فتتجه الطاقة نحو إنتاج عمل شعرى أو فنى، وهكذا ولدت الكثير من أعمال الفنانين، إشباع خيالى لرغبات لاشعورية شأنها شأن الأحلام، محاولات توفيق تتفادى فيها النفس أى صراع مكشوف مع قوى الكبت، ويرى فرويد «أن القوى الدافعة للفنان هى الصراعات نفسها التى تدفع أشخاصا آخرين إلى العصاب».

ويحذو آخرون من علماء النفس حذو فرويد أمثال يونج G. Jung وإدلرEdler، اللذين يعتقدان أن الفن هو الميدان الأوحد فى حضارتنا الحديثة الذى لا نزال نحتفظ به بطابع القدرة المطلقة للفكر.

وحول هذا المحور فى التحليل النفسى ظهرت دراسة فرويد فى ڤينا ولايبسك وعنوانها: «ذكرى من طفولة ليوناردو دافنشى» وفيها يستند فرويد إلى نص رواه دافنشى يقول: «كنت لا أزال فى المهد حين حط عليَّ نسر فتح فمى بذنبه وراح يضربنى به مراراً عديدة بين شفتى». وقد أخذ فرويد هذه الرواية ليخضعها لتحليله النفسى، من خلال تداعيات طفولية ذات جذور تتصل بالكبت وتؤثر على الإنتاج الإبداعى للفنان.

وهكذا يخلص فرويد إلى أن العملية الإبداعية هى عـملية تصعيد أو تسامى للطاقـات المكبوتة والتى لـم يكن هنالـك بد من كبـتها فى مـرحلة ما مـن مراحل النمو، ومن ثم تحويل مجراها إلى فعل إبداعى خلاق.

وفى حـقل الإبداع أيضًا عـقدت دراسـات مطولة وبحوث مـستـفيضـة فى مجالات الدراسات السيكولوچية تناولت الإبداع، ولا أُريد هنا استفاضة أو زيادة، فتقول: إنه لا يوجد تعريف متكامل ونهائى للإبداع أو وصف مطلق له، بل يوجد تعريف ووصف لأعمال مبدعة.

ظلت دراسة الإبداع تقع فى أكثر الأحـيان ضمن دائرة علم النفس العلمى، وبدأ الاهتمام بهذا الموضوع بين علمـاء النفس منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر عندما نشر العالم الإنجليزى فرنسيس جولتون كتابه «العبقرية الموروثة» ثم نشر العالم الفرنسى تيوديل أرمان ريبو بحثه فى: «الخيال المبدع» لكن الاهتمام بموضوع الإبداع لم يتسع إلا بعد الحرب العالمية الثانية.

للإبداع صور شـتى، صور صاغـها الرسامـون بلوحاتهم الرائعة والشـعراء بشعرهم والمفكرون والمخترعون فيمـا قدموه وابتكروه. ولنستمع إلى أسخيلوس فى رائعته: بـروموثيوس يرسف فى أغلاله وهو يصـور وعى الإنسان والإبداع: «تعلم الوليد كيف يتكلم، وتيقظ العقل من بعـد سبات ليعى ذاته.. كانت لدى الإنسان عينان ليبصر بهما فلم يبصـر، وكانت لديه أذنان فلم يستمع، وكان يمضى كأشباح الأحلام تهيم على وجهها من عام إلى عام..».

الحب والفن عند العرب:

«لا يصدر الحب إلا عن نفس فاضلة..»

الفارابى

كانت مشـاهد الحب فى الفن العربى نادرة الوجود؛ لأن الفنان الـعربى كان يتقيد بتعاليم الإسلام والتى لا تبـيح التصوير (عامة) وتصوير المرأة بشكل خاص، وإن رسم مـشاهد للمـرأة، ربما، يثيـر الغرائز فى رأى الغـزالى، ومع ذلك فـقد وجدت رسوم وصور سنأتى عليهـا فى نهاية هذا الكتاب (فى دراستنا لمشاهد الحب فى الشرق).

ولقد ناقش موضوع تصوير مشاهد الحب عند الفنانين المسلمين جملة من الفقهاء (انظر مثلا الغزالى، وابن قيم الجوزية فى كتابه روضة المحبين ونزهة المشتاقين ص٨٥ ـ ٨٧) من الذين دعوا إلى تجنب الرسم عامة ورسم المرأة وإظهار جسدها تحديداً استناداً إلى ما جاء ذكره فى القرآن الكريم، وفى أحاديث الرسول الكريم ﷺ؛ ولذلك انطلقت عاطفة الحب عند الشعراء العرب، الذين صوروها أروع تصوير فيما توارت خلف الأستار عند الفنانين.

ومع هذا كله فسنجد كيف ترك لنا الفنان المسلم أعمالاً رائعة ما زالت مخلدة تمثل أجمل مشاهد العاطفة على مر العصور والتى تمثل قمة الأعمال الفنية الرومانسية القديمة على الحوائط والأفاريز والأباريق على العاج والخشب والنحاس والجص والحجر، وعلى قطع الفسيفساء.

فلسفة الجمال عند العرب:

«إن الجمال شكل من أشكال العبقرية، ولعله أسمى من العبقرية؛ لأنه لا يحتاج إلى تفسير» هكذا يعرف أوسكار وايلد الجمال، وقبله تساءل أفلاطون: «أيكون سبب جمال الورد شكله أم لونه، أم لعلّة فيه» وبذلك ربط أفلاطون الجمال بالعلة. ومن هنا كانت نقطة البداية فى فلسفة الجمال.

وفلسفة الجمال موضوع ليس جديداً فى حد ذاته لكن الرأى فيه يتجدد مادام هو نسبيا وغير محدد؛ ولأنه مشكلة دائمة؛ ولأنه موضوع نقاش لا يهدأ؛ ولأنه فوق ذلك كله قيمة وغاية. وفلسفة الجمال لا تملى على الفنان المبدع شروطًا لإبداعه وإنما هى خلاصة هذه الشروط شأن المنطق لا يفرض على العالم قواعد تفكيره وإنما يستمدها منه.

وبعد، فإن فلسفة الجمال تعبير استعمله المفكر الألمانى بومجارتن فى القرن الثانى عشر الميلادى، ثم صار فرعا من الفلسفة واتصل بالفن، ثم انتهى ليستقل علمًا بذاته. قال أفلاطون: «إن القدرة الإلهية تتصرف دائما وفق مقياس»؛ ولذا أصبح للجمال حساب دقيق، كما ارتبط عند اليونان أيضًا بالجسد الإنسانى ممثلا

فى الفن اليونانى بتمثال «رامى الرمح» لبوليقليط، وبنماذج جسدها النحاتون الإغريق كتمثال «القبلة» لدافيد وغيره.

إنه لجميل أن نتحدث عن «الجمال» ولكن ما يهمنى أن أرى تقصير الكثيرين من كتابنا العرب فى البحث عن فلسفة الجمال عند العرب، مع أن فلسفة الجمال ونظرياته قد شغلت الأوربيين زمنا، ربما بنفس القدر الذى شغلتهم فيه فلسفة اليونان.

كان الجمال محور الأدب العربى وعمود الشعر وباعث الإحساس الرفيع فيه، فالشاعر العربى القديم يصف الناقة ويتغزل بها، وإنه ليأخذه الوجد إذا غالبه الجمال، فيصدح بما تكنه نفسه وتستعره روحه كقول الشاعر:

يحدى بهن وفى الظعا — ئن ربرب حور العيون

فيهن طاوية الحشا — جيداء واضحة الجبينِ

بيضاء ناصعة البيا — ض كدرة الصَّدف الكنينِ

وقول آخر:

بالدر والياقوت زين نحرها — ومفصل من لؤلؤ وزبرجدِ

بل لقد اعترف مونت دوديه فى كتابه: «جماليات الأشياء» بأثر العرب فى صياغة النظريات الجمالية فى العصور الوسطى فى أوربا وما بعدها، ولقد أشاد بروكلمان بالمؤلفات العربية التى تناولت الجمال عند العرب ضمن ما تناولته من آراء فى الحب ومما ذكره الباحثون من امتزاج الأرواح بين المحبين وما يصوره هذا الموقف من جمال فى التعبير إذ يقول الشاعر:

مزجت روحك فى روحى كما — تمزج الخمرة بالماء الزلال

فإذا مسّك شىء مسّنى — فإذا أنت أنا فى كل حال

ويقول آخر:

لى حبيبٌ حبه وسط الحشا — لو يشا يمشى على قلبى مشا

روحه روحى، وروحى روحه — إن يشا شئت، وإن شئت يشا

وربط العرب بين الجمال والحب ومزجوا بينهما مزجًا لا يكاد ينفصل، وفى طوق الحمامة لابن حزم الأندلسى دليل على ذلك، وكما فى «المستطرف» للأبشيهى «والتمثيل والمحاضرة» للثعالبى و«المحاسن والأضداد» للجاحظ، و«مصارع العشاق» للسراج، و«مطالع البدور» للغزولى، و«الزهرة» لأبى داود، وغيره من كتب الحب والجمال.

وتفرد العرب عن غيرهم من الأمم فى مزجهم بين الجمال وعلم الأخلاق والتربية والسياسة، وهذا ما لا نجده عند الإغريق إلا فى القليل. واهتم الفقهاء والأطباء حتى المنجمون والمصنفون فى كل علم بالجمال، يطرحونه ويتناولونه بأسلوب عفوى شائق حينًا، وشاعرى غزلى حينًا، وفلسفى جاد حينًا آخر.

مشهد لامرأتين من الفن العراقى الحديث للفنان جواد سليم

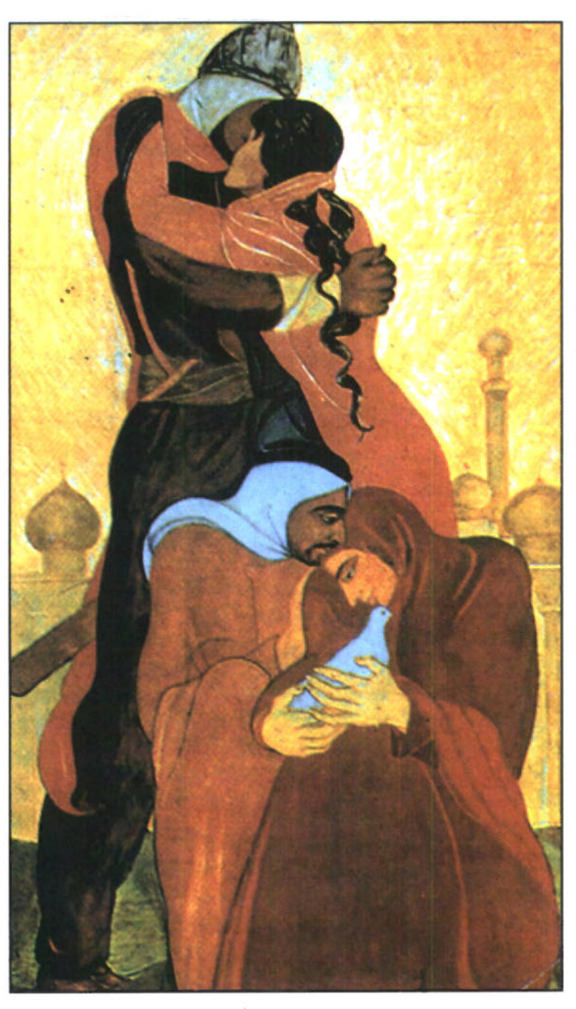
فكم من شاعر عربى عشق العيون، وهام بها كقول أحدهم:

إن العـيون التى فى طـرفها حورٌ ... قتلـننا ثم لم يحـيين قتلانا

يصرعن ذا اللبِّ حتى لا حـراكَ به ... وهنَّ أضعف خلق الله إنسانا

وتغزل العـرب بالحاجبين والأذنين والأقراط وأنف المرأة ومـشيتها التـى تعبر عن جمال خاص:

إذا قامـت لمشـيتها تثـنت ... كأن قـوامهـا من خـيزران



الفارس العربى يودع حبيبته بقبلة قبل ذهابه إلى المعركة

ولا ينسى الشاعر أن يتغزل بجمال حبيبته وهو فى غمرة القتال:

إنـى ذكـرتك والـرمـاح نواهـل
منى وبيـض الـهند تقـطر مـن دمى
وودت تقـبـيل السـيـوف لأنهـا
لمعـت كـبـارق ثغـرك المتبـسـم

مثل هـذه الصورّ الجمـيلة لا نكاد نجدها عند اليونان، ففى حوار أورده «زينوفون» يتباهى سـقـراط بعـينيـه الجـاحظتين، وأنفـه الأفطس الكبـير مدعـيًا أن هذه الصـفـات لا تمت للقـبح بصلة، بل هى صـفات جـمـيلة؛ لأن جـحـوظ العـينين

يجعل الإنسان أقدر على الإبصار، والفطس فى الأنف يجعله أكثر قدرة على التقاط الروائح!

ونحن فى هذا المثل لا ننكر فلسفة رائعة قدمها اليونان عن الجمال للعالم، غير أن العرب كانوا أكثر إرهافا للحس وأكثر قدرة على التعبير عنه، بالكلمة، والهمسة والإشارة.

ويرى عدد من شعراء التصوف أن الجمال مصدر إلهى منبثق عن الذات الإلهية كما عند ابن الفارض القائل فى تائيته المعروفة:

وصرّح بإطلاق الجمال ولا تقل　　بتقييده ميلاً لزخرف زينة

فكل مليح حسنه من جمالها　　معار له بل، حسن كل مليحة

بها قَيْس لُبنى هام، بل كل عاشقٍ　　كمجنون ليلى أو كثيرِّ عزةِ

ولقد كتب بعض المستشرقين دراسات مطولة عن نظريات الجمال عند العرب ضمن ما تناولوه عن الحب، واعترف نللينو بأن نظريات الجمال العربية (وخاصة فى الشعر) لا ترقى إليها حتى «تساعيات أفلوطين نفسه». وفى مادة الجماليات موسوعة الفن العالمى (١٩٦١) نجد مدخلا كتبه فون غرونبوم برونسفيك تحدث فيه عن موضوع النقد الجمالى عند العرب.

يرى الغزالى أن «لكل شيء تكامله الخاص» ويحاول الرازى أن يعدل مفهوم الجمال عند أرسطو ليصنع له مفهوما خاصا، يربطه بالذات الإلهية، ويروى أبو الفرج الأصفهانى نماذج من النصوص الأدبية لم تكن إلا أمثلة صريحة من الاعتراف الصريح بالجمال وأثره فى النفس وخاصة عند الشعراء، ويروى نماذج من أشعارهم التى لم تكن إلا نفحات جميلة أخاذة:

عيون المها بين الرصافة والجسر　　جلبن الهوى من حيث أدرى ولا أدرى

أعدن لى الشوق القديم ولم أكن　　سلوت ولكن زدن جمراً على جمرِ

ويقدم لنا الثعالبى صوراً وتشبيهات من الجمال حتى لقد اختلط الجمال عند العرب فى شعر المدح والحماسة وكان «الدميرى» فى كتابه «حياة الحيوان الكبرى»

وكأنه لا يتحدث إلا عن جماليات هذه المخلوقات، وربما انتبه إلى ذلك «ديورانت» فى قصته عن الحضارة فامتدح الجمال ومفهومه عند العرب وخلص إلى القول بأنه شعور بالجمال الطبيعى بينما كان مفهوم الجمال عند الإغريق ناشئ عن التناقض الحاد فى طبيعة المجتمع اليونانى القديم.

وبعد، فقد كتبت الكثير من الكتب والدراسات عن فن الجمال وعن الجمال عند العرب، ولقد أشير إلى الفن العربى باعتباره هو الآخر مصدراً من مصادر الجمال واستوحى الكثير من الفنانين عناصر جمالية من الرسم العربى (فن التصوير) الذى ارتقى كثيرا فى العصر العباسى (القرن الرابع الهجرى) ومن الزخرفة الهندسية والنباتية ومن الخط العربى ونماذجه المختلفة والرسومات الجدارية ومن فن العمارة المتمثل فى القباب والمآذن ومن المصنوعات النحاسية والخشبية والآجرية والزجاجية ومن الطبيعة العربية ذاتها حيث يكمن الجمال ويتحرك وينطق.

يقول أبو حيان التوحيدى متسائلاً: «ما سبب استحسان الصورة الجميلة؛ أهى من عوارض النفس أم هل هى من دواعى العقل أم من مستلهم الروح؟».

وأثار فلاسفة عرب موضوع الجمال فقالوا: أهو حقيقى ثابت أم وهم ونسبى، أكل واحد منا يرى الجمال بعينه أم بعقله أم بنفسه، وقيل مثلا على ذلك، هل كانت ليلى التى عشقها قيس وهام بها جميلة بالفعل كما كان يراها عاشقها؟. تروى المصادر أنها لم تكن كما صورها الشاعر، بل صورها كما أوحى إليه خياله.

ويرى أبو حيان التوحيدى أن الفن ظاهرة إنسانية راقية تتطلب فعل النفس، ولأن العمل الفنى هو مطابقة الطبيعة بما فيها فعل النفس، فإن الإبداع يكون مقصوراً على الإنسان دون الحيوان.

أما التصور التصوفى للجمال فقد عبّر عنه شعراء الوجد الصوفى الذين تحسسوا الجمال وتلمسوه فى مظاهر الطبيعة باعتبارها امتداداً لخلق الله وانعكاساً لجمال الذات الإلهية عليها.

فن الرسم والمخيلة:

ويتـجلى العـمل الإبداعى فى فن الرسم على وجـه الخـصـوص عن طريق الإحساسات الصوتية، والإحساسات الضوئية والملـونة. ولهذه قيمة تعبيرية كبيرة، وقد استـخدمها الإنسان للوصـول إلى إحساسات رهيفة كـما استعملهـا للحصول على انفعالات عميقة لا تعبّر عنها المواقف والكلمات.

ويبرز فن الرسم مـنذ النزعة الانطباعـية حتى يومنـا هذا بوضوح تام الدور المتزايد الذى تقوم به المخيلة فى فن يظن أنه معد لنسخ ما تراه العين.

إن المصور يستـسلم لإحساسه البصرى من نور ولون، ويصـور وفقا لرؤياه، وللوضع الذى يكون فيه، ولـتأثير النور على الأشياء فى الوقت الذى يصـور فيه، دون أن يهتم للشكل. إنه فى رفض دائم للمـعرفة، وهذا ما حـمل أحد الرسامين للقول: «لا أعلم ما أصنعـه ولن أعمله إلا بعد ما أكون قد أنجزت صنعـه». فيبدو والحالة هذه أن دور الإبداع هنا ضئيل جدا، غيـر أن قوة اللون المعبرة تتدخل هنا، فثمة ألوان دافئة كالأحمر الذى ينشط القوة الحيوية وألوان مريحة كالأخضر وألوان تعبّر عن توازن سهل بين العالم الخارجي والإحـساس كالأصفر مثلا. ويؤثر بعض الألوان فى بعضها الآخـر كما هى الحال فى الأشخاص الأحياء، فـيقوى بعضا أو يتلفه، فـثمة تناغم ممكن فى الألوان، وثمـة أيضا توافق ممكن فى اللون والنفسـية الإنسانية، ويقوم الابتكار على إبراز هذا التوافق، وهذا ما يمنع اللوحة الفنية من أن تكون مجرد نسخة. فالفنان مثلا عندما يصور شخصا يستطيع بواسطة اللون والنور أن يعبّر عن نفس بكليتها. والصيرورة النفسية بكاملها التى يلخصها كائن فى وقت ما يمكن تجـسيدها فى نظرة أو فى ابتـسامة، كـما يمكن تجسـيد الأحداث الماضـية وأصدائها والأمنيات التى لم تتحقق.

ومما يسترعى الانتـباه أن الفوارق التقنية بين المدارس ليسـت سوى محاولات لإفساح مجال أوسع للمخيلة على حساب الرؤية وحدها. ومفهوم الجوّ فى النزعة الانطباعـية والمدى عند سـيزان واللون المشـبع بالفكر عند ڤان جوخ وجـوجان: «حاولت أن أعبر عـن كون المقهى مكانا يستطيع المرء فيه أن يفلس أو يـفقد صوابه أو يرتكب جريمة». واللون يعـبِّر عن الانطباعـات فلا يعود الرسـام إنسانا يرى بل إنسانا يخلق؛ لذلك عليه أن يترك الحبل على غارب مزاجه ويترك له حرية التعبير، فإذا رأى شجرة خضراء يرسمها خضراء، وإذا رأى ظلا أزرق يصوره أزرق دون أن يهتم لرؤية عامة الناس أو للظاهر. وهذه كانت نصيحة جوجان.

الفصل الثانى



عصر النهضة

الحب فى عصر النهضة:

بدأت النهضة فى إيطاليا قبل أن تبدأ فى المناطق الأوربية الأخرى بوقت طويل، وكانت قد شاعت فى ربيع النهضة الإيطالية روح شبه وثنية تغلغلت فى الحب وجعلته لا يعطى للقوانين الأخلاقية دورا مهما.

فسيدات ذلك العصر من النبيلات اللواتى عشن فى قصور الأمراء وتهذبن وتثقفن وتعلمن اليونانية واللاتينية وطالعن قصص بوكاتشيو، واشتهرن بالخفة والجسارة والجرأة، وخاصة فى مدينة فلورنسا، كن لا يخشين الحب ولا يتهيبن من الإقدام عليه، ولا يتورعن عن الإعلان عن ما خفى واستتر، وكانت إيطاليا فى ذلك العصر قبلة أنظار الفنانين وبيتهم ومنطلق إبداعهم، لكن إيطاليا كانت تعيش حالة تناقض كبرى، أن توفق بين تدهور مستوى الأخلاق وبين ازدهار الفنون، حتى أنها بدأت تفقد الروح النقية التى تركها الشاعر دانتى والأدباء والقديسون الأوائل.

إذن فعصر النهضةThe Renaissance فى أوربا يمكن أن يكون عصر اكتشاف الإنسان لذاته، وعصر النهضة الذى يطلق على أواخر القرون الوسطى، هو عصر بدأت فيه أوربا استرداد واستلهام مجد اليونان، الذى انبهرت فيه بعد اكتشافه.

كان عصر اليونان عصر الجمال واستنطاقه، عصر المقاييس فى الآداب والفلسفة والفنون، وقد أتاح ذلك كله لفنانى عصر النهضة فرصة جديدة للتقليد ثم للخلق والإبداع.

كان الفنان يقلد ويخلق فى آن معا، وفى سياق اشتغاله بالشكل كان الفنان يتقن اشتغاله بالفكرة، وهنا نجد انبثاق مثال فنى جديد، أو لنقل مدرسة جديدة هى جذور الكلاسيكية ومنبتها، مثلها وغايتها الإنسان الذى يتعرف إلى نفسه فى الآلهة، وإذا بالآلهة مثله، كائنات لا مبهمات، مثله بسطاء وأتقياء وهادئون.

ولأن آلهتهم هكذا مثلهم تماما فإن الشعور بالخطيئة يكاد يتوارى حين يتذكرون عيوبهم كبشر، حتى شهواتهم لم تعد معيبة، ومع رغباتهم الجامحة فقد ظلت غير منسجمة مع مثلهم العليا، وهكذا أصبحت صور وتماثيل الآلهة من الممكن أن تتعرى وتظهر مكشوفة الساقين والصدر والنهدين.

وكان على الفنان أن يعود إلى المرأة من جديد كمصدر لإلهامه الفنى فيتأمل جسدها مرة أخرى.

إن تمثال «أبولو» الذى كان يعتبر أصلا تمثالا لإله، فى هيئة شاب عار غض الإهاب، وكانت مقاييس اليونان الفنية وقواعدها الدقيقة للجسد الإنسانى تنطبق عليه انطابقا يكاد أن يكون «إلهيا» كما يقول دافيد.

وإذا كان «أبولو» نموذجا لجمال الجسم الإنسانى للرجل، فإن ثمة تماثيل لفتيات عاريات كن يمثلن جمال الجسم الإنسانى للمرأة، ولم تكن «قواعد الآداب الرسمية فى عصر النهضة لتسمح بذلك، فكان الفنان يبرز أعماله تلك باعتبارها «لآلهات» هى هكذا كما خلقهن الله وليس للإنسان أن يبدل أو يتدخل فى مشيئة الله وخلقه».

ولقد أراد فنان عصر النهضة أن يثبت لرجال الدين أنه يمجد المرأة فى أعماله تلك، فصور العذراء «المادونا» رمزا للأمومة، وكانت بسحنتها الرقيقة وانحنائها ذات الحنان الفياض وهى تمسك بوليدها رمزًا للأمومة فى الدين المسيحى.

من جانب آخر فقد أراد الفنان أن يتحرش برجل الدين وأن يرضيه فى آن معا، بمعنى آخر أنه أراد أن يلعب بمشاعره قليلاً، فقدم لنا لوحات جميلة لمشاهد حب، يختلط فيها قديسون وأناس عديدون، كما فى لوحة القديس «چورچ» والأخطبوط للفنان «بيرن مارتويل»، كما ظهرت صور الحب فى المخطوطات والمنمنمات المسيحية، وأصبحت مشاهد اللقاء بين الرجل والمرأة تزين صفحاتها.

ولوحة «اغتصاب هيلين» The Rape of Helen (١٥٣٠) للرسام براميتكو شاهد على أعمال ذلك العصر، والتى تمثل قمة الاتجاه الكلاسيكى، حيث تظهر هيلين مرتدية ملابس شفافة يختطفها مجموعة من الرجال الأشداء محاولين اغتصابها، بينما يقبل واحد منهم كف يدها، ويحطن بها نساء عاريات.

ولعل أشهر لوحات الفن التى تمثل مشاهد الحب بشكل لا مواربة فيه (الموجودة حاليا فى اللوفر) لوحة «دايانا» Diana de poitiers، امرأة برداء من الطراز الشفاف، ترتدى حليا وخواتم، والخواتم والحلى إضافات تعمق مشهد الغريزة فى الصورة.

وتظهر ديانا فى لوحة أخرى «حمام دايانا» The Bath of Diana فى مشهد عار وقد ركز الرسام على جمال الصدر. أما أشهر اللوحات التى كانت موضع مثار للجدل والنقد والتحليل، هى تلك اللوحة التى تمثل فتاتين مكشوفتى الصدر سميتا بـ Duchesse de villars and Gabrielle تعود إلى سنة ١٥٩٤، وذكر نقاد الفن أن جبريلا هى محظية هنرى الرابع، ووجدت تفسيرات وتأويلات عديدة لموضوع هذه اللوحة.

وكان للشباب موضوعه فى ذلك العصر، كما فى لوحة الصائد (١٥٥٠) وهى تمثل جمال الجسد لشاب يحمل عدته من الصيد، قوة الجسد والتفاتة الرأس وقوة النظرات رموز أجادها وركز عليها الفنان.

فى السنوات الأولى من القرن السادس عشر، ظهرت أسماء عبقرية لامعة، تكاد أن ترتفع بالفن إلى مستوى الخيال، فقد كان ليوناردو دافنشى Leonardo da vinci (١٥٠٣) الذى اشتهر بلوحته الخالدة «الموناليزا» وهى تمثل امرأة عادية الجمال، غير ابتسامتها الماكرة المحيرة. . لقد أراد دافنشى أن يعطى للحب مفهومًا آخر، فلسفيا وغامضا من خلال تلك الظلال الدقيقة والحزينة معا.

لقد كان هذا الفنان عالمًا ذا عقل رياضى يحب التكنيك، وتستهويه عظمة الأشياء، لقد استخدم الخط واللون بطريقة لم يسبقه إليها أحد. هل كان يبحث عن الخط الوهمى فى أعماق ذاته والذى يربط بين الحب والجمال، رغم ذلك، فهناك شك أن الموناليزا ـ كما قال أحد النقاد ـ «لم تكن سوى امرأة عجفاء»،

وهناك شك بأن الموناليزا فى خطوطها الأساسية «لم تكن إلا هو دافنشى ذاته» فهل اللوحة المرسومة لم تكن سوى تأثر أو تجربة ترينا إلى أى مدى استطاع ليوناردو أن يمزج الوهم بالواقع.

لقد ترك دافنشى صوراً لأشخاص عراة بحالات مختلفة أراد بها أن يبلغ بالإنسان، حسب الصورة، إلى أعلى مراتب الجمال، ربما لأنه أحب، وأحب المرأة بقوة، رغم بحثه عن الجنس فى (شذوذية وجنسية مثلية) فيما يعتقد فرويد.

وكان «مايكل أنجلو» هو ثانى أولئك العباقرة فى عصر النهضة، هو الآخر استبد به الجمال، وفهم الحب على طريقته الخاصة، فلما فرغ هذا الفنان من رسم معلقته الفنية التى زين بها سقف كنيسة سلستين، لم يجد أمامه مفرا من الرضوخ لحكم البابا ورسم جدارية المذبح «حيث ضمن أفكاره الأولية رسوما لأشخاص عراة، ولم يكترث أنجلو بالأصوات التى ارتفعت تحتج على اللوحة قبل أن يفرغ منها، بل إنه عاتب أحد رجال البابا؛ لأنه نقد الأجسام العارية التى يرسمها، فأضافه هو نفسه إلى اللوحة ورسمه عاريًا مع الخطاة الذين فى النار..».

إنه لمن السهل الاعتقاد بأن «مايكل أنجلو» لم يكن قد أحب على الإطلاق، وهو بحسب نقاده لم يظهر فى لوحاته تلك العاطفية ولم يجسد مواقف الحب، ولم تكن صورة للمرأة بدرجة من الجمال أو الكمال كما كانت عند دافنشى، هل فقد أنجلو الحب واكتفى بالجنسية الطبيعية شأنه شأن الآخرين العاديين من الناس؟!

رفائيل:

رفائيل الثالث الآخر، كان ميالا لإظهار المرأة محفوفة بالحب على وجوه النسوة الشابات. فى لوحته «زواج فرچينيا» The Marriage of Virgin، وقد رسمها لما كان فى العشرين من عمره، كان مترعًا بالحب لكن حبه كان إنسانيا رومانسيا مجردا،



من الأعمال الإيطالية لعصر النهضة ويلاحظ فيها دقة التفاصيل وبراعة الألوان والحركة ←

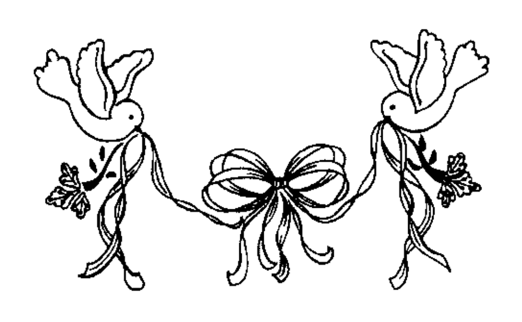


أراده للمرأة أن يوحدها بالطبيعة، ومثله فعل Giorgione فى لوحته الرائعة Sleep-ing Venus لم يعرِّ المرأة، بل عرى الطبيعة المستلقية الحالمة.

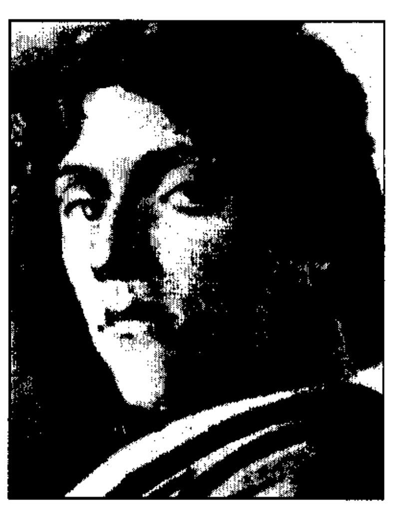
وعلى خطى هذه النزعة سار تيتان Tetan الفنان الذى مزج تشخيصه للجسد.

وكان تنتورينتو Tintornetto الرسام الإيطالى معروفًا بمشاهد الحب التى خلدها فى لوحات وصور رائعة، وكانت له حاسية عجيبة فى إبراز المواقف المشحونة بالعاطفة.

أما برونزانو Bronzino (ولد سنة ١٥٠٣) فقد كانت صوره عن الحب مميزة.



بوتشللى وانتصار الربيع (١٤٤٥ - ١٥١٠):



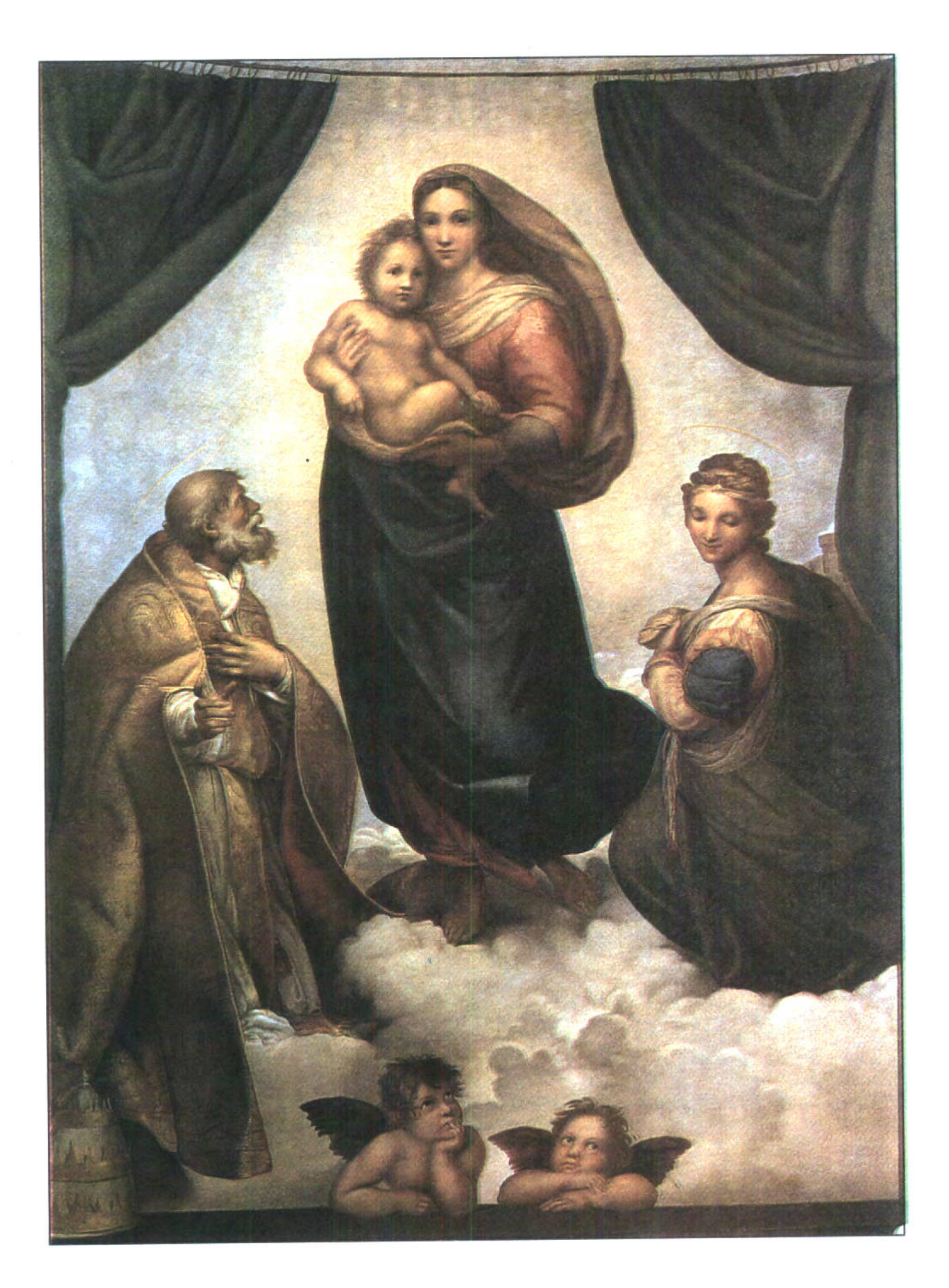
عاش بـوتشللى النصف الثانى من الـقرن الخـامس عـــشـر بين أنجلو ودافنشـى وتألق فنه بينهـما، وكان له بين مـعاصـريه عبـاقرة الرسم سـحر خـاص، لكنه لم يلبـث أن اختـفى وراء حجب مـن النسيان، ثم عـاد ليظهر فـى القرن التاسع عشر أكثر تألقًا فى: «انتصار الربيع» هذه اللوحة التى أنجزهـا حوالى عام ١٤٧٨م، والتى نلمح فيها السـحر الغريب فى الوجه الأسطورى لعروس الربيع، وتلك المسحة الحزينة التى تستقر فى الفـردوس الأرضى، حزن شـاعرى خـاص ووهج يتدفق من اللوحة التى خلدت بوتشللى.

جمال النساء الذى أبدعه بوتشللى هو روح الرسام ذاتها، فجمال المرأة عنده ليس جـمال الحيـاة إنما جمـال يوحى بالبعـاد، شىء خفى ربما يوحى بالانـكسار والأسى العميق، وحتى الموت.

وفى لوحته «مولد ڤينوس» يظهر الحب فى أسمى صوره، لكنه حب يمتزج بقلق العـصـر الذى عاشـه بوتشللـى واضطرامه، تلـك اللوحة التـى أنجزها عـام ١٤٨٦م.

وإذا كان بوتشللى قد جانب الجمال التقليـدى ولم يحقق للمرأة ما حققه لها دافنشى من قوة التعـبير، فإنه أعطى للمرأة جـمالا ذا قيمة أخرى تكمن فى قـيمة الملمس والقدرة الفائقة على الحركة، وجوه ليس فيها الجمال الواقعى كله.

بوتشللى هذا الذى اخـتصـه فازارى مـؤرخ عصـر النهضـة، قد أشار إلـيه بالإعجـاب، وأطرى، على الوجوه الشاحبـات المعبرات من نسـاء لوحاته كل من چون راسكين، وولتر بيـتر، وبرنار بيـرنسون (أعظم مؤرخ مـعاصر لفنون عـصر النهضـة) وفى شذرات ما قالوه نذكـر أن لوحة «بريمافيرا» أو «الربيع» أو «انـتصار الربيع» لها طابع ينم عن عـصر الرسام وحالته النفـسية، رسمها فى فـترة الميلاد،



نموذج من فن عصر النهضة

وساعات البهجة إذ تتفتح الأزهار وتخضر الأرض، ولكن من أين جاء ذلك الحزن الشاعرى، إنها السعادة المنقوصة.

لقد استلهم بوتشــللى روح الشاعر الرومانى هوراس، وإذ عبــر الأخير عن عالم حالم وعذوبتــه. . . فلورا، ربة الزهر وهى تنثر براعم الأزهار أمام ربة الربيع وبين شفتيها زهرة.

تقف ربة الحب وسط اللوحة، ورأسها مائل إلى اليــسار وحولها تدور معظم الحركة من غــير وعى فعال منها، وهى تبــدو حالمة منصرفة الذهن مثل مــيركورى الشاب الذى يصوب كيوبيد نحوه، من فوق الرءوس، سهما من سهام الحب.

وهكذا يتحول رمز الربيع الذى كنا نتوقعه مليئا بالبهجة، إلى رمز شفاف من الاكتئاب. وبذلك خلف الرسام من الربيــع رمز العطاء رمزًا لعقم الحب الذى كان ربما يؤذن بنهاية مبكرة لعصر النهضة.

أغنية لورنزو التى تذكرنا بأنشودة الفرح لبوتشللى:

ما أجمل الشباب

ما أسرع ما يولى

من يود أن يفرح

دعه يفعل، إذن غدًا من يدرى.

وهكذا لا يمكن التعبير عن الصلة الرمزية بين الإنسان والألم الذى يعيش فيه أن يكون فى شكل أحسن مما هو فى مــجال فن المناظر الطبيــعية ما دامت الطبــيعة نفسها، رمزًا بالغ الوضوح لذلك العالم.

بوتشللى يقدم دلائل رمزية مهمة لسلوك الإنسان نحو الطبيعة. . والمرأة.

ليوناردو دافنشي Leonardo da vinci (١٤٥٢ - ١٥١٩):



لوحة تمثل وجه دافنشي بريشته

كان دافنشي ينظر إلى الجمال على طريقة أفلاطون، الجمال الخارجي لا يعني الحقيقة، كان يبحث عن الجمال الداخلي. وكانت قصة دافنشي مع الموناليزا قصة طويلة، كانت المرأة الجميلة تجلس أمامه ثلاثة أيام في الأسبوع، ومر عام ولم يُتم من اللوحة إلا خطوطها الرئيسية، وجاء الزوج الحارس ليسأله أين انتهى به الأمر مع الصورة، فإن المدة قد طالت.

قال دافنشي للسيد چيوكوندو: سيدي عندما رسمت لوحتي عن السيد المسيح وتلاميذه، قضيت ثمانية عشر شهراً أبحث عن النموذج الذي أتخذه للخائن «يهوذا»، ومر عام واللوحة لم تظهر، ودافنشي يتعلق كل يوم بصاحبة اللوحة ويزداد بها شغفا، وجاء يوم حضر زوج الفاتنة إلى ما تم رسمه وبدهشة تساءل:

أستاذ دافنشي... هذا وجه السيد المسيح وليس وجه زوجتي.

أجابه دافنشي: سيدي هل رأيت وجه المسيح؟

الزوج: كلا ولكنه الوجه نفسه الذي رسمته أنت في لوحة العشاء الأخير.

دافنشي: كأنه يتحدث إلى نفسه:

لماذا رسمتها هكذا؛ لست أدري.

موناليزا: أدركت اللعبة وفي خبث الأنثى سألت: إن هذا يعني أن أجلس أمامك عامين آخرين!

دافنشي: ربما أكثر.. موناليزا.. أتعرفين ما هي المشكلة الآن.

موناليزا: ما هي.

دافنشي: إنها المشكلة في هذا الصراع بين ريشتي وبين وجهك، هناك شيء أريد أن أمسك به في هذه اللوحة.

موناليزا: ما هو؟

دافنشي: لست أدري.

وطال الحوار[1]:

أدركت أنه وقع في غرامها... وأدركت أنها هي الأخرى تحبه، لكن دافنشي كان أكثر إخلاصا لفنه من أن تفسده العاطفة.

ويأتي العام الثالث:

موناليزا: أستاذ دافنشي، الوجه الذي رسمته لي على اللوحة يشبه هذه المرة وجه النبي يحيي.. متى بالله سأرى وجهي أنا على اللوحة؟!

ويأتي العام الرابع: في يوم من أيام عام ١٥٠٤م وضع الفنان العظيم آخر لمسة على اللوحة... وجاء الزوج، ونظر إلى اللوحة ولم يفهم شيئًا..

قال في دهشة: ما هذه البسمة العجيبة على وجهك يا عزيزتي، ماذا تعنين بها؟، ما أشد غموضها، لست أفهم لماذا كنت تبتسمين هذه البسمة وهو يرسمك، ماذا كان يعني، وأنت ماذا كنت تعنين.

موناليزا: أيلزم أن يكون لها معنى معيّن يا زوجي العزيز، لماذا لا تسأل الأستاذ دافنشي؟، فهو الذي رسمها.

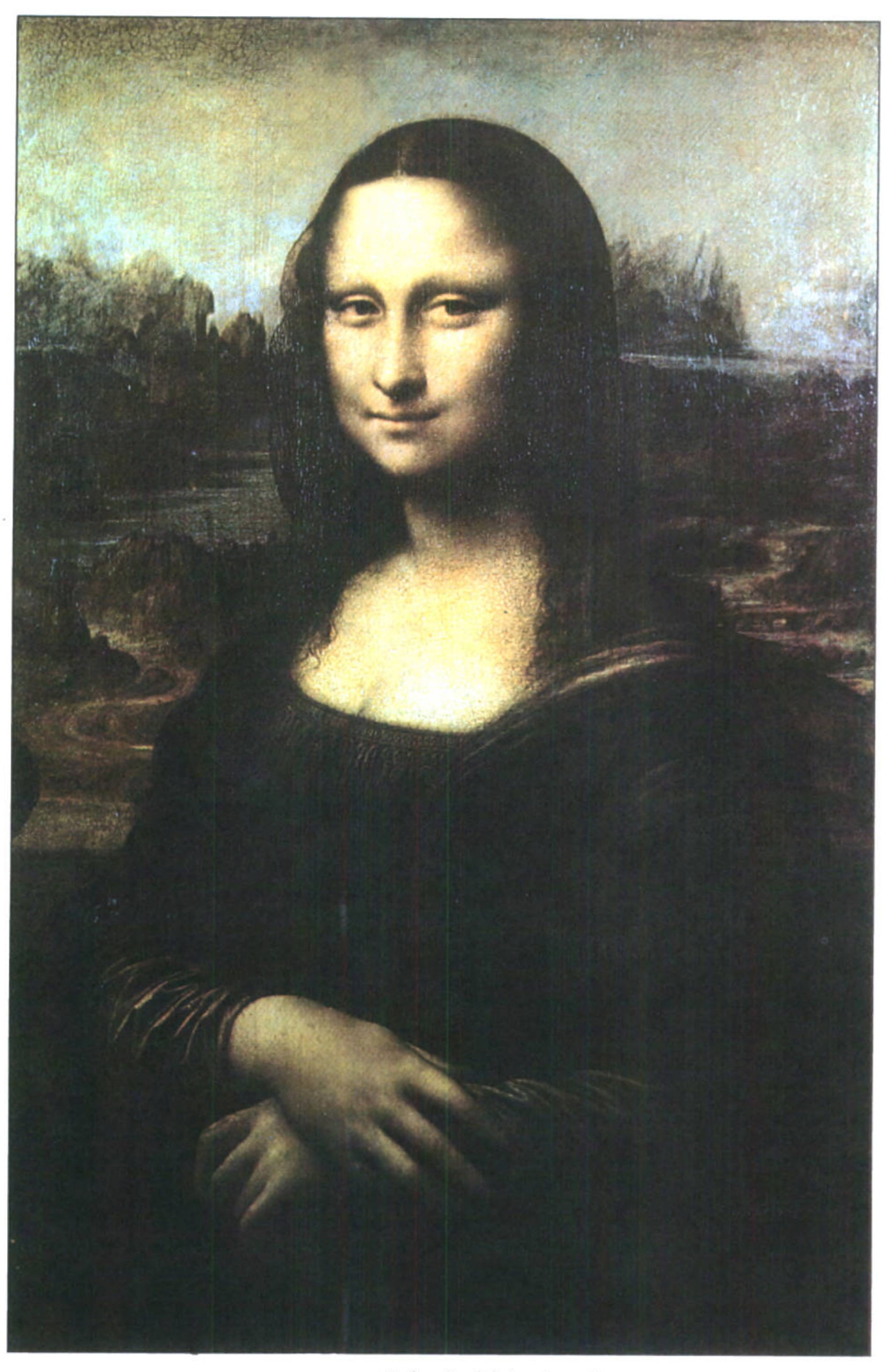
ولم يسأل فرنشكو ديل چيوكوندو، الفنان دافنشي عن سر ابتسامة زوجته.. الموناليزا... وبقي صامتا لكنه كان صمت الحائر الذي غلبه اللغز..

ولا يزال كبار المؤرخين، ونقاد الفن يتساءلون عن سر هذه البسمة دون أن يصلوا إلى اتفاق، ويظل الخلاف ووجهات النظر التي تزداد كلما مر الزمن... هل كان وجه المرأة الجميلة هو ذاته وجه دافنشي.

الوحيدان اللذان يعرفان سر الابتسامة هما الموناليزا والفنان العبقري، وحدهما.

---

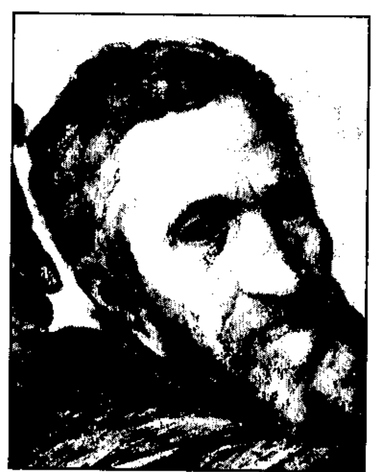
(١) سجل هذا الحوار نقلاً عن درويش جميل: أحلى قصص العشاق ١٩٧٨م.



الچيوكندا (الموناليزا) الشهيرة

لدافنشى

مايكل أنجلو (١٤٧٥ - ١٥٦٤):



مايكل أنجلو بريشته

كان مولده فى السادس من شهر مارس (آذار) من عام ١٤٧٥م. وتربى بالقرب من محجر للرخام فتنفس بذلك تراب النحت منذ مولده، وقد قيل، فيما بعد، إنه رضع الأزاميل والمطارق مع لبن مرضعته.

كان أنجلو يكتب شعرا إيطاليا جيدا، لكنه لم يتعلم اللاتينية، وكان يتردد فى صباه على سوق السمك، يدرس فيها أشكال زعانفه وظلال ألوانه، وألوان عيونه وكل ما يتصل به، وقد أبرز تلك التفاصيل بأعظم ما يكون من الجد والمهارة وضعها فنان على لوحة.

وعندما كان أنجلو فى شبابه نحت مرة تمثالا لرجل عجوز، ولاحظ أحد الزائرين له أن تمثال الشيخ الطاعن فى السن يندر أن تكون أسنانه كلها كاملة تظهر فى التمثال، فما كان من مايكل أنجلو إلا أن أصلح هذا الخطأ بضربة واحدة خلع بها سنا من فكه الأعلى، فأعجب به الزائر وشجعه.

وقد كان أنجلو فقيراً، فكان يصعب عليه أن يكسب قوته بأعماله الفنية فى مدينة يكاد عدد الفنانين فيها يبلغ عدد سكانها.

ولكننا نتساءل هل تأثر الفنان العبقرى بفن اليونان؟، تقول الدراسات أنه لم يكن كاليونان، يفضل فى الفن مواقف الراحة وقلة العمل، وللجمال المترف كان يؤثر تصوير الإنسان خاليا فى فكرته، واقعيا فى دقائقه، ولم يقلد الأشكال القديمة، إلا فى ملابسها، فكان يخلق النموذج خلقا من غير تقليد. وثمة ملاحظات:

* من أشهر أعماله العظيمة تمثال باخوس (كنيسة القديس بطرس بروما).
* اشتغل سنين طويلة فى أعمال كنيسة ميديتشى بفلورنسا، وأنجز فيها بعض روائعه التى تتميز بانسجام تام بين النحت والعمارة.

* على سقف كـتدرائيـة «سكستـيان» أبرز فنه آية من آيات الإتقـان المبدع، تاريخ الكون كما ورد فى «الكتاب المقدس».

* كانت له أعمال نحتية بارزة، يبحث فيها عن الصورة المخبأة فى الحجر.

* كثيرا ما كان المثَّال أنجلو لا يعنى بالجـمال بل كان يهتم بالأجسام، أجسام الرجال، ويمثلهـا فى بعض الأحيـان، بكل ما فيـها من عيـوب، شديد الاهتمام بتـشريح الجسد الإنسانى فى أوضـاعه المختلفة، وفيـما يحدث للأعضاء والأطراف والعضلات حين يغير الجسم وضعه.

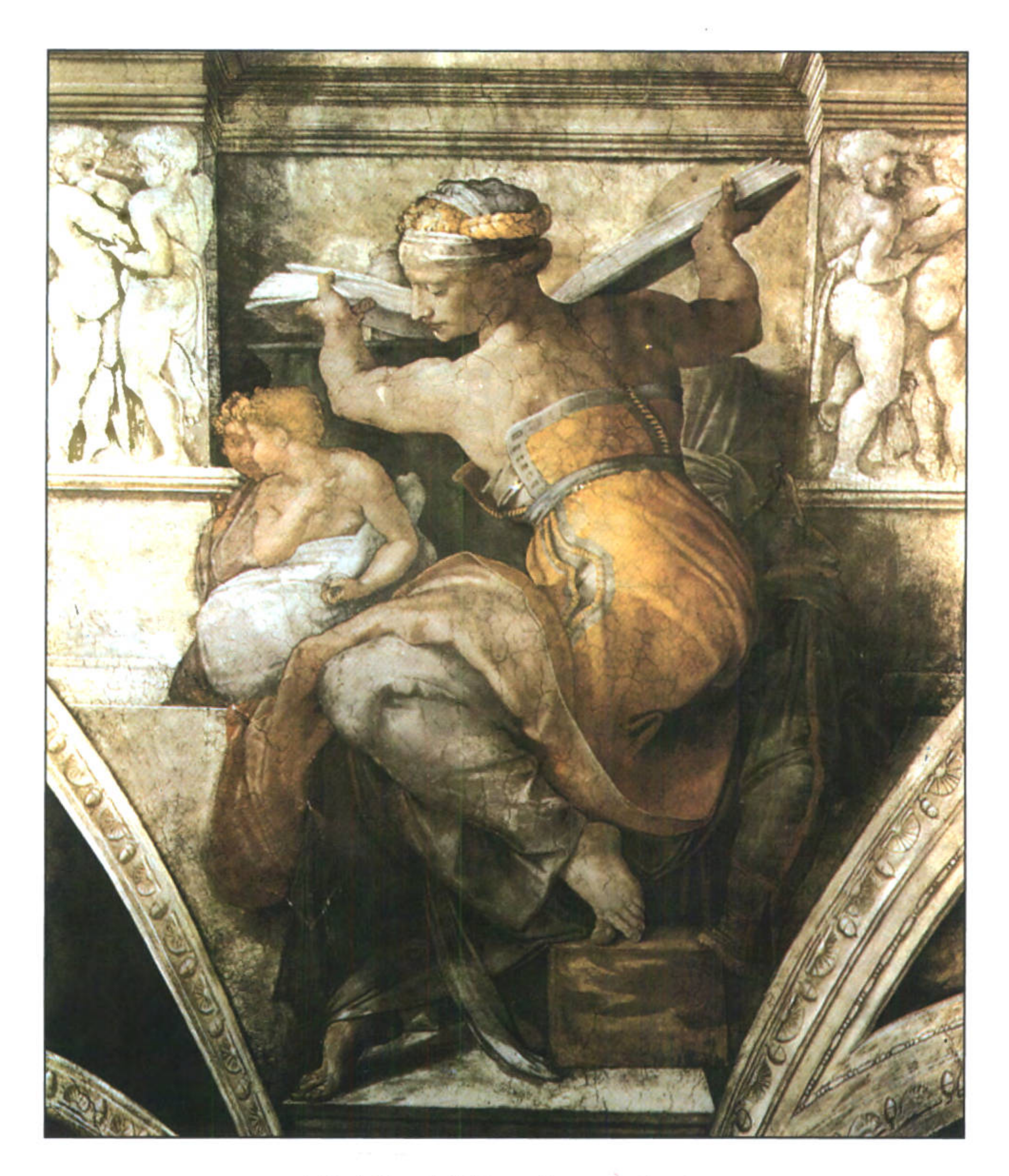
* اتهم أنجلو من خلال بعض مـواقفه النحتـية بالنزعة الوثنية، وخـاصة فى تمثاله الذى وضع فيه صفا من الشبان المتعرين على سور خلف العذراء.

وثمة مـلاحظات تضاف إلى الآراء التى انتقـدت بعض أعماله، قـال الناقد الفنى بيتر وولف (١٩٥٦م): «إننا لنجد بعض العيوب فى صورة الأم العذراء التى تمسك بابنها الميت فى حجرها، فـالثياب تبدو كثيرة مسـرفة الكثرة، ورأس العذراء صغير لا يتناسب مع جسمها، وهى تمد يدها اليمنى فى حركة لا تناسبها، وجهها وجه امرأة فى مقتبل العمر، لا يشك أحد فى أنها أصغر من ابنها».

هذا الرأى قد رُدَّ برأى آخـر قاله سـيمون سن (١٩٧٠م): «ألا تـعلمون أن النساء الطاهرات يحتفظن بنضرتهن أكثر مما يحتفظ بها غير الطاهرات منهن، وأكثر ما يكون هذا فى حالة عذراء لم تتسرب إلى قلبها رغبات الجسد».

كانت كتدرائية فلورنسا تمتلك كتلة كبيـرة من رخام ارتفاعها ثلاثة عشر قدمًا ونصف مطروحة على الأرض لا يمكن الانتفاع بهـا لعدم انتظام شكلها، واستدعى مايكل أنجلـو ليسأل عـما إذا كان يمكن أن تـكون هذه الكتلة تمثالا مـتكاملا بأذرع تسع، وافق أنجلو فى الحال، وظل المثَّال يكدح مع هذه المادة الصلدة الصماء عامين ونصف عام حتى انتزع مـنها تمثاله الشهير «داود». وقد تطلب نـقل التمثال أربعين رجلا أربعة أيام بلياليها.

ويعد أعظم أعـمال أنجلو ما صبـه من عبقرية فى كنيـسة سكتين الرابع التى تمثل قمة أعمـاله الدينية قضى ردحا طويلا معلقا على قـطعة من خشب وقد ربط فى جبهته مصباحا وصوب نوره إلى قبة الهيكل.



من لوحات عصر النهضة للفنان مايكل أنجلو

وكان قبل البدء عـرض عليه العمل، فاعتذر وأوصى أن ينجـزه رفائيل قائلا: «إنه أجـدر منى». وتحت إلحاح البـابا تنازل، وبدأ العـمل على عـجل، فنزل من السقف قبل أن يصقل المشهد الصقل الأخير، وفكر البابا أن من الواجب أن يضاف

قليل من الذهب إلى هذا المكان أو ذاك، ولكن الـفنان المتعب أقنعـه بأن الزخارف الذهبية لا تليق بمشاهد الأنبياء أو الرسل، ولما نزل أنجلو كان منهوك القوى، هزيل الجسم، شيخًا قبل الأوان.

كان ذلك العبقرى شيخًا دميم الوجه مستوحدا فى عمله مستوحدا فى حياته يعيش على هامش عصره ويخرج التماثيل الخالدة كتماثيل الليل، والسحر، وعذراء الشفقة وغيرها.

و«بعذراء الشـفقة»، سيكون مـحور حديثنا عن المرأة فى حيـاة أنجلو وخاتمة الكلام عنه.

والغـريب أن نظرة المجتـمع الإيطالى إلى المرأة فى ذلك الوقت كـانت نظرة حسيـة، تركز على الجسد، أما نـظرة مايكل أنجلو فكانت شاعرية تأمليـة وروحية أودعها مختلف شخصـيات النساء اللواتى أبدعهن تصوره وخلدهن فى تماثيله على مر الزمن.

كان أنجلو يـشعر بوحـدته فى عصـر أصابه جنون الحواس. فكـان إذ يرهقه الرسم والنقش والنحت يهرع إلـى بيته الذى لم يدخل بابه أو نوافذه شـعاع الحب السعيد أبدًا ويأخذ في نظم القصائد فى جوف الصمت وهدأة الليل، تعاوده نوبات عصبية شديدة، حتى أنه جاءته نوبة مرة حادة وهو يرسم لوحة «يوم الحساب».

فقد كان ينظم قصائد غرامـية ترن رنين النحاس. وتدق فى رأسه كما كانت مطرقته تشق الحجر الصـامت، ويلجأ إلى خيال معشوقته «فيـتوريا كولونا»، مثلما أحب دانتى بيـاتريس، وما زال يجـملها بخـياله حـتى جعل منهـا عروس شـعره الخالد.

ولـم يخطر على بال هذا المبـدع أنجلو لحظة واحدة أن يدنس حـبه لمحبـوبته فيتوريا، فكـان يعشقها عشقـا طاهرا مبرحا، وكان يعلم علم اليقين أنـها مخلصة لزوجها؛ لذلك أحبها الحب الذى لا أمل فيه، وهام بها هيمان حب نبيل، ويعتقد أن وجودها حية يكفى لأن يقطع عنه يأس قاتل.

ولما توفيـت فيتـوريا فى شرخ شـبابها، ظلت تـعيش حيـة فى قلب الفنان ووجدانـه، وكان ألمه بموتهـا أقل بكثيـر من ألم الحزن والندم؛ لأنه لم يسـتطع أن يقبلها على جبهتها قبلة هى الأولى وهى الأخيرة.

ولكن أنجلو كـان نادرا بين رجال عصـره، وكان الحب فى إيطاليـا فى زمنه يدور فى الأروقة والدهاليز، ويقوم على خديعة الأزواج وخداع العشاق، واستهتار النساء، ونقص فى العفـة طلبا للذائذ السريعات، وكان الحب فى فـرنسا مثل ذلك أيضا يسخر بالعواطف النبيلة ويميل إلى النزول عند منحدرات الغريزة.

وقد قـدم الفنان (رابليه) فى أعمـاله تجسيـداً للحب ضمن هذا المفـهوم فى أعماله.

ومع ذلك وبرغم الإصـلاح الدينى فى أوربا والذى نادى به لوثر وقـامت به الكنيسـة الإنجليكانية. . إلا أن نداء الغريزة كـان يطغى على الفن. . إلا فن مايكل أنجلو وعدد قليل من فنانى عصر النهضة الخالدين.



الفصل الثالث

القرن السابع عشر

رامبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩م):

أنتج القرن السابع عـشر أعظم الفنانين العالميين، فقد ظهـر رامبرانت، الذى خلد فى لوحاتـه جمال المرأة، ورسم سـاسكيا Self - portrait wirh Saskia التى



من لوحات رامبرانت والتى تمثل روعة اللون والظلال



لوحة تمثل وجه رامبرانت بريشته

تزوجهـا سنة ١٦٣٤م بصورة جمـيلة وبلباس شرقى، تزين شـعرها الأزهار وقـد مسك هو ذاته قدح البيرة، ويبدو فرحًا ثملا.

كانت لوحات رامـبرانت تعبيـرا مبسطا وصادقا لحيـاته الخاصة، فبعد وفـاة زوجته لم يتـمكن من أن يتـزوج ثانيـة، لكنه اتخـذ من «هندريكا ستوفلز» صديقة، وأراد لميله الجنسى المعتدل أن يظهر على لوحـاته فصوَّر نفسه مع ساسكيا فى مخدعهما (متحف بريلن).

أما فرانز هيلز F. Hals فلم يخف الميل ذاته الذى أظهره رامبرانت فى بورتريه (الفنان وزوجته) Portrait of the Artist and his Wife لكن هيلز كان أكثر سعة فى حبه للنماذج الإنسانية الجميلة من رامبرانت.

وبينما كـان ميل رسـامى ذلك العـصر مـتجها إلى الحـب الإنسـانى بصـفة عامة فقد ظهر ميل لدى فنانين آخرين نحو الحب الإلهى، كما فعل سيمون ڤويت S. Vouet، وكان من أشهـر رسامى جدران الكنائس خلال العـقد الرابع والخامس من القرن السابع عشر، فى لوحته نبتون Neptune and Ceres.

وفى إنجلترا اشتهر سـير بيتر ليلى Sir P. Lely بلوحاته التى تضـمنت أجمل صور الحب الإنسـانى، وبنفس الاتجاه سـار آرى دى فوز A. de Vois فى لوحـته Rustic Courtship، ونيل جوين N. Gwyn فى لوحته Mistress of Charlws.

الفصل الرابع



القرن الثامن عشر

كان محور الفن فى ذلك العصر هو الجمع الحميم بين الفكرة والشكل، ولعل الحب ـ وهو الموضوع المتبادل بينهما ـ هو سبب ذلك التناغم الكامل، والغاية هى تحقيق الجمال، فلم يعد الفن عبثا. . ولا مغالاة زخرفية أو مبالغة قدسية، نبذ طراز الركوكو ذا الأناقة النسوية المتضعة، وتصوير المرأة بصورة ذات حياة اجتماعية دائبة أكثر منها حياة مظهرية، وقد تحقق ذلك فى المنهج الكلاسيكى، الذى جاء يصبو إلى فكرة الجمال وأكثر الأشكال تناسبًا له، هو الشكل الإنسانى برغباته البشرية العادية.

وكان قد بدأ الاهتمام بالفنون الكلاسيكية يظهر فى فرنسا منذ عصر لويس الخامس عشر، ويرجع الكثير الفضل فى ذلك إلى مدام «بومبادور» صديقة الملك التى أشرفت على كثير من الأعمال الفنية فى القصور الملكية، إلا أن الاهتمام بالفنون الكلاسيكية، بدأ يقل بعد وفاة لويس الخامس عشر عام ١٧٧٤م، بعد أن أشرفت «مارى أنطوانيت» زوجة الملك لويس السادس عشر على شئون الفنون فى فرنسا.

وبعد قيام الثورة وإعدام الملك عام ١٧٩٣م نشط تيار الكلاسيكية العائدة مرة ثانية تحت رعاية نابليون.

داڤيد J/ L David (١٧٤٨ - ١٨٢٥م):


لوحة تمثل وجه داڤيد

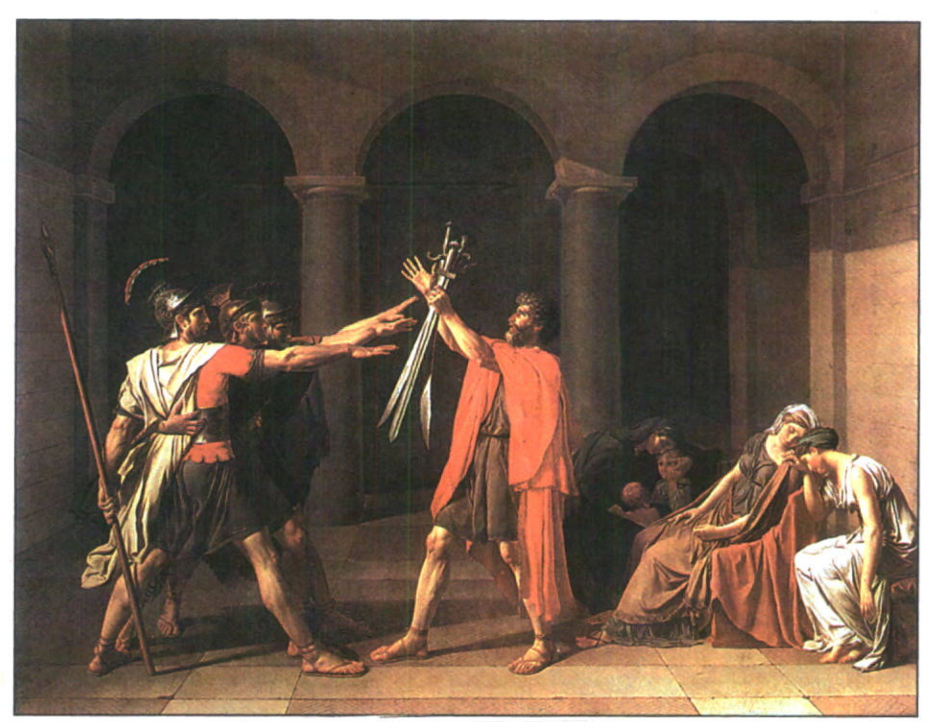
يعتبر داڤيد زعيم مذهب الكلاسيكية الحديثة، واحداً من عظماء الفنانين فى فرنسا، بدأ حياته الفنية مع بوشيه، وكان صديقًا لروبسبير، اتجه لرسم لوحات تمثلت المرأة فى عصره مثل لوحة «نساء سابين» ١٧٩٩م. وقد تأثرت نساؤها بالطابع الإغريقى، وبظهور أجزاء عارية من الجسم، لقد أحب داڤيد المرأة، وهذا ما قاله عنه نقاده.

ومن مدرسة داڤيد فى رسم الجماليات صورة «مدام ريكامييه» (١٨٠٠م) التى لم يتمها الفنان، وهى امرأة جميلة، أظهرت النزعة الكلاسيكية الجديدة فى خطوطها الخارجية التى تلتف حول السيدة المضطجعة فوق أريكتها لتبرز أنوثتها بشكل كامل، الأنوثة الممتلئة، مقياس ذلك الزمن.

ولقد مثل داڤيد إذن المعانى والأحاسيس الجمالية التى كانت سائدة فى عصره.

ويمكن أن يقال أن روبنز يشكل بمفرده مدرسة تمثل عصره بدقة؛ فهو فنان محكم، خرج من الرسم إلى دائرة التصاميم الزخرفية للقصور والكنائس، فن باذخ يعكس الأرستقراطية وأيضًا الرفاهية والجمال. وروبنز ذو البصمات القوية فى الفن، وصاحب الحركة الدائبة فى رسم الأشخاص بانطلاقات سريعة الإيقاع، مع تركيز متميز على إعطاء الوجوه ـ وخاصة وجوه النساء ـ تعبيرات حالمة، أو واهمة.

لكن عشاق روبنز الكثيرين يواجهون بانتقادات كثيرة تنصب على رأس فنانهم الذى اهتم بتقليد سابقيه، هذا الذى يحاكى قصص الآلهة والأساطير. فنرى «لوبرون» الناقد المؤرخ للفن فى عصر روبنز، يسخر من موضوعاته ويدعو روبنز



تبادل السيوف من عصر النهضة ـ لوحة للفنان داڤيد

إلى صياغة لوحات الحب بشكل أفضل، بل أكثر عذوبة، وأن يبتعد عن الجدية الواضحة التى يتعامل بها مع نسائه المبحرات فى تجليات أقرب إلى الخيال والوهم، وأن يخفف من غلواء ألوانه ويستشهد «لوبرون» بمقولة «بوسان»:

«حذار من الغوص فى بحر الألوان، حيث يغرق البعض وهم يرجون النجاة».

وروبنز رسم المرأة بشغف شديد.. وجوها جميلة اختارها وأجاد أداءها بعناية، وركز على حدقات العيون وأمدها بمشاعر صامتة لكنها معبرة، وكان جرو A. Gros من أبرع تلاميذ داڤيد، بدأ دراسته معه عام ١٧٨٥م وصار المصور الرسمى لنابليون الذى اصطحبه فى معاركه، ولقد عاش جرو تأزما نفسيا واضطرابا روحيا لأسباب تجادل فيها مؤرخو عصره، لم يمهله طويلاً فأدى به إلى الانتحار.

أما عشاق روبنز فإن لوبرون يندد بهم ويسخر من حالهم، ويدعو روبنز إلى العودة إلى تمثيل لوحـات الحب بشكل أفضل ويستشهد بقـول بوسان: «حذار من الغوص فى بحر الألوان، حيث يغرق البعض وهم يرجون النجاة».

وللفنان جـويا طراز خـاص فى التعـبيـر عن المرأة تأثر فـيـه بفيـلا سكويز وامبـرانت (اللذين حظيا بإعجـابه الشديد) يتضح أسلوبه ذاك فى لوحـة «نساء فى الشرفة» (١٧٩٥م).

وكان چورج رومنى G. Romney أشهر رسامى البورتريه للفترة من (١٧٣٤ ـ ١٨٠٢م) وقد لقى من النـقاد تشجـيعًا وإطراء لرسـمه للسـيدات ذوات الملامح الهادفة، وكانت السيدة دنيفن إيمى D. Emma لإحدى أشهر لوحاته، وقد رسمتها خمس عشرة مـرة، لقد أصرّ فيما يبـدو على ألا يترك شيئًا من جوانب فـتنتها إلا وأظهره، ولقد قال فيه الناقـد «أوست ديفن»: «إن إيمى كانت بالنسبة لرومنى مثل حجـر المغناطيس، يصـورها بكل ما أوتى من دقـة وحذر، وشـوق يحرك ريشـته بإمعان».

لقد التـقى بها الفنان عـام ١٧٨٢م، وكانت تعيش آنذاك فى كنف كروڤيل H. F. Grecille بعد أن تركـها زوجهـا السير ولـيم هاملتون Sir. W. Hamilton، حتى حظيت باهتمام اللورد نيلـسون، وكانت هذه المرأة قد تركت فى نفس رومنى أثرًا عميقًا، كان يرى فيها كل الوجوه التى كان يرسـمها للسيدات.

أما توماس رونالدسون T. Rowlandson (١٧٥٦ ـ ١٨٢٧م) فقد كان أكبر الرسامين الإنجليز فى حقل الألوان المائية، وقـد صور الحب فى الطبيعة والأرياف، وأشهر لوحته «حب فى القرية Love in a Village».

ولقى الفنان برودهون إقـبـالا شديدا بلوحـاته التى مـثلت جمـال المرأة فى عصرها. وذُكر أن ماريا لويس Marie - Louise الزوجة الثانيـة لنابليون قد تأثرت بلوحة ڤينوس وإدونيس Vennus & Adonis لبرودهون، والتى تعـكس المقاييس المثلى لجمال الجسم.

إن تلك الأعمال الفنية ذات الطابع الجنسى كان معظمها قد أُنتج فى فرنسا، ثم تليها بذلك إيطاليا، كما أن الفن الكلاسيكى الجديد كان قد عبر عن مسائل الجنس وأفصح عنها أكثر مما عبرت وأفصحت المدارس الفنية الأخرى.

كان الفنان ولـيم هوكارث W. Hogarth (١٧٦٤ ـ ١٦٩٧م) فى لوحة «ما بعد الزواج» يعكس قضايا الجنس لدى الطبقات الأرستقراطية، وكأنه فى رسومه أراد أن يناقش مسألة تعدد الزوجات بدون دافع من حب حقيقى، وكيف كانت تنهار تلك الزيجات سريعا.

ويعتبر الفنانان جينسبورج ورينولد Gainsborough & Renolds من الرسامين البارزين الذين صوروا المرأة، وأجادوا فى التعبير عن الأحاسيس والخواطر التى تدور فى رأسها، وكانت صورة نيللى أوبرين N. Obrien ـ من أجمل نساء عصرها ـ للرسام رينولد التى رسمها سنة ١٧٦٠م مثارا للجدل، وتساءل النقاد عن ماذا كان يبحث الفنان! لقد رسم الفنان السيدة بكامل أزيائها ولم يترك فى جسدها ما يبرز أنوثتها بشكل واضح، لكنه نجح فى أن يجعل من عينيها فقط محط «الرغبة» التى استحوذت عليها، وبذلك قال «شولة» بصراحة: إن لوحة رينولد ما هى إلا «مشهد جنسى».

ولوحة بوجى Bouche «دايانا تترك الحمام Diana Leaving The Bath» صورة للتعبير عن الجسد كمصدر للإثارة، كما يؤكد ذلك المشهد الآخر فى اللوحة (خادمة دايانا ترقب جسد سيدتها العارى بإمعان وإعجاب).

ولبوجى أيضا «انتصار ڤينوس The Triumph of Venus) ١٧٤٠م، حيث ظهرت مجموعة من النسوة العاريات يركبن عباب البحر، أما لوحته «ڤينوس Venus Consoling» ١٧٥١م، امرأة جميلة عارية تمسك بكيوبيد الصغير إله الحب.

أما غويا، فهو رمز من رموز عصره، اتسمت حياته بالوصف الغريب، مصارع ثيران فى الأصل، وكان حين يمسك سيفه بيده لا يخشى أى أحد، يوصف

بأنه لم يكن منضبطًا، بل قيل عنه أنه مشاكس كذلك، ينزع إلى البدائية ورداءة الطبع، عرف بالصراحة المتناهية التى تخدش حياء الآخرين أحيانًا.

لكنه فى ميدان الحب، عاشق لزوجته، نظر إلى الزواج باعتباره اتحادا روحيا، ورغم فظاظة طبعه كان محببا للنساء وجذابا فى عيونهم. ومن خلال النسوة اللواتى أحطن به تسلل إلى المجتمع سريعا وبدأت جميلات البلاد يجدن فيه ليس مجرد رسام فحسب، ولكنه رجل من الجدير أن يُعاشر، وكان ذلك يخلق لزوجته اضطرابًا وقلقًا.

ما هو معروف عن غويا أنه لم يكن يميل إلى العرى، ولكنه رسم لوحتين بارزتين هما: «ماجا العارية» و«ماجا بثوب خفيف»، وقد ذاع صيت هاتين الصورتين وكانت حتى وقت قريب توضعان على مظاريف الرسائل، وللصورتين قصة.

وهكذا تظل لوحة «ماجا العارية The Naked Maja» أشهر لوحات العرى فى الفن العالمى.

وغويا سيد عصره بين الرسامين الأسبان، إنه السيل المتدفق من منبعه إلى مصبه، يمر بالقفر واليباب، ثم بالسهول والمروج، ثم بالصخور والغابات دون أن يتوقف لحظة عن تدفقه العنيف، ولم ترو الروايات فى سيرة فنان مثلما رويت عن حياة «غويا» وعشيقته وملهمته «كاتانا».

لقد أقعده المرض شهورًا، ولسنا نعلم على وجه اليقين إذا ما كانت قصته مع دوقة «ألبا» صحيحة، وهل هى نفسها «ماجا» أم امرأة أخرى.

ومهما يكن من أمر فلا يبدو أنه كان لعشقه أثر كبير على رسمه، كما أن هاتين اللوحتين اللتين أشرنا إليهما، بالرغم من شهرتهما، يعتبران خروجا على تقاليد الفن الأسبانى الذى كان يستنكر حالات «العرى» فى الرسم.

وفى القرن الثامن عشر ازداد الاهتمام بجمع اللوحات الفنية، وخاصة فى عصر لويس الخامس عشر، وكان الفنانون ينزعون نزعة أرستقراطية فى إظهار وتجسيد مشاعر الحب، وكان أنطونيو ويتو A. Watteau واحدًا من أشهر أعلام ذلك العصر، وقد قدم رائعته الفنية La Gammed` Amour.

وقد تميزت أعمال هذا الفنان بالقدرة على التلوين واستعمال الضوء، وإظهار التناقض بين الظلمة والنور، وكان ويتو ينظر بطموح للوصول إلى المرحلة التى حققها روبنز، كما كان يميل إلى إظهار حالات البهجة والمرح فى ثنايا وجوه نسائه، لكن ويتو عانى من آلام مرض مهلك قاده إلى الموت.

كانت تلك النزعة العاطفية العميقة التى تحكمت بتصرفات هذا الفنان قد خلقت طابعا فنيا جديدًا تأثر به جميع تلاميذه، ولاقت أعماله رواجًا فى فرنسا وألمانيا.

وكان چين نيتر J. Nattier (١٦٨٥ ـ ١٧٦٦م) الفنان المفضل فى فرنسا، وأعماله شغلت القصور والقاعات الأرستقراطية الفخمة، واهتم هو الآخر برسم مشاهد عاطفية، وفى أشهر أعماله لوحته المعروفة باسم «مدام كليرمونت فى الحمام Mademoiselle de Clermont at The Bath» التى رسمها سنة ١٧٣٣م.

وكذلك الفنان «موريس كيونتن» فى لوحته مدام بمبيدور والتى يحتفظ بها متحف اللوڤر، وهى تبلغ درجة رفيعة من درجات الإبداع فى رسم العواطف الإنسانية وإجادتها، وتجسيد المرأة وإبراز جاذبيتها حتى وهى ترتدى كامل ملابسها، وللفنان كيونتن صورا عديدة للويس الخامس عشر وزوجته، لكنه اتجه بالتالى لرسم النساء الشابات بوضعيات مختلفة.

ومن الرسامين الذين أحيوا روح الثورة الفرنسية وانتموا إلى هذا الطراز من فن العواطف المبهجة، كان برودهون Prud`hon، وقد أحيا الطراز الأفروديتى الكلاسيكى فى الفن ورسم نساءً هن أجمل من الطبيعة المحيطة بهن.



الفصل الخامس



القرن التاسع عشر

●■●■●■●■●■●■●■●■●

تعد نهـايات القرن الثامن عـشر وبدايات التاسع عـشر حقـبة ثرية طرية فى تاريخ الفن العالمى وبداية للتحول من نمطية الفنون التـقليدية الكلاسيكية إلى حيث المدارس الجديدة الواقعية، الانطباعيـة، التأثيرية بالإضافة إلى المدارس الأخرى التى استقرت فى مطلع القرن العشرين.

فى هذه الحقبة نجد الفنان يخرج من ذاتيـته ويخلع كساءه القديم ليخرج إلى الهواء والطبـيعة والماء والخـضرة، ويترك قـاعات الكنائس والقصـور، ليذهب إلى الساحل والجزيرة النائيـة، ويقف عند المرافئ والمراكب، هذا من حيث الموضوع.. أما من حيث تقنية العمـل فقد أخذ الفنان يبتعد تدريجيا عن كـثافة اللون وضجيج الحركـة وقوة الانفعـال. ورغم أن ما قدمه الفـنانون العظام فى عصر النهـضة من أعمال خالدة، إلا أن العصر بمطالبه الجديدة، صار يفرض على الفنان أن يخلد إلى الحياة بتفـصيلاتها اليومية ونبـضها الدائب، فظهرت الواقعية مـن جهة، بينما خلد الفنان أيضًا إلى عوالم الحب والمرأة، فصور مشـاهد الحب بشفافية أعلى وبأسلوب أكثـر رقة فى تصوير تلك المشـاهد، فكانت الرومانسيـة مذهبًا رافق ظهور شـعراء رومانسيين، حلموا بالمرأة والـعشق وصوروهما، اتسمت أعمالهم بتـقنيات محدثة فى توزيع اللون بين الظل والنور بينهما مسحات من فضاءات ونجوم وأقمار، وعنوا بالبحر والسماء والضياءات الخافتة، وركزوا على الحركة الخارجية للمشهد كله.

المرأة بعض مكونات العالـم، حب بين الواقعية والرومـانسية، بين العـاطفة والغريزة، جرأة فى الطرح وتلاحم بين الشكل والموضوع.

من إشعاع هذا القرن (التاسع عشر) خيط براق ذهبى يمتزج به الأزرق الصافى، ذلك اللون الجميل مثله «مانيه E. D. Manet» (١٨٣٢ ـ ١٨٨٣م).

ركز مانيه على لوحات مبتكرة للمناظر، فركز على المناظر الخلوية المحيطة بباريس وعلى ضفاف نهر السين، اقتبس «مانيه» فى لوحاته الأولى الطبيعة والمرأة ولوحة «غداء فوق العشب» (١٨٦٣م) لوحة أكسبت «مانيه» شهرة إضافية بسبب الجدل الذى ثار حول موضوعها؛ وذلك لأنها صورت امرأة من غير ملابس جالسة على العشب، وهى فى صحبة رجلين بالزى الرسمى، واعتبروها إهانة للأخلاقيات.

ونظرا للنظرة التى اعتبرت فى حينها «إباحية» فقد استنكرها الإمبراطور نابليون والإمبراطورة.

ثم رسم «مانيه» لوحة «أوليمبيا» سنة ١٨٦٥م وهى تصور فتاة لا ترتدى شيئا تضطجع على سرير وبجانبها جارية زنجية ممسكة بباقة زهر، ويلاحظ فى هذه اللوحة أن «مانيه» قلّد فكرة فيلاسكويز وجويا فى رسم الجسد، إلا أن النقاد ثاروا واتهموا «مانيه» بعرض فن رخيص مبتذل.

ونقل «چى إى مولر» رأى أحد النقاد فى لوحة «أوليمبيا» وقال: «إن مانيه الذى رسم العذارى التعسات التافهات لن يتهم بتأليه العذارى الحمقاوات» فما الذى تعنيه تلك (الهزيلة) عدا ما يبدو عليها من أعراض فقر الدم، وما الذى يعنيه وجود الزنجية والقطة السوداء».

وتذكرنا لوحة «عذراء على العشب» بلوحة چيورچيونى «حفلة موسيقية ريفية» التى تمثل امرأتين عاريتين بجوار رجلين مرتديين ثيابهما، والمرأتان تعبران، من خلال قواميهما، عن مثالية فائقة، يظلل وجهيهما لون غامق، بينما ينبعث حولهما ضوء شاعرى شاحب وحزين.

رغم الانتقادات اللاذعة، اكتسب مانيه عطف وتأييد بعض النقاد والكتاب المهتمين بالحركة الجديدة أمثال دوريه Duret ودورانتى وإميل زولا Zola.

ولقد تأثر اتجاه مانيه بحياته الخاصة، فقد كان يحب مجتمع النساء، ويجد رغبة فى رسمهن، وعندما كان مانيه فى الثامنة عشرة من عمره، أحب فتاة ألمانية اسمها «سوزانا»، جاءت لتأخذ درسًا على يديه فتعلق بها وأنجبت منه طفلا، ولم يسجل الطفل باسم أبيه، واستمرت العلاقة فى السر بينهما حتى عرف بها الناس بعد ثلاث عشرة سنة لاحقة.

وفى سنة ١٨٦٣م أشار إلى «سوزانا» الشاعر بودلير فى إحدى رسائله ووصفها بأنها كانت جميلة وجذابة وموسيقية رائعة وزوجة مثالية لمانيه.

ڤان جوخ (١٨٥٣ـ ١٨٩٠م):



ڤان جوخ بريشته

وفى هذا القرن ظهر ڤان جوخ V. Van Gogh (١٨٥٣ ـ ١٨٩٠م) من مؤسسى المدرسة الفنية الحديثة، اتجه إلى البحث عن مزيد من الحرية للتعبير عن عواطفه الشخصية.

تركت الأحداث القاسية المتكررة فى حياة ڤان جوخ أثرا كبيرا فى نفسيته، مما جعله يعيش فى قلق وخوف كادا أن يؤديا به إلى الجنون، وبعد أشهر من البؤس والقلق، حاول فى أثنائها دراسة شكسبير وديكنز وهوجو، ثم قرر أن يتجه إلى الفن كوسيلة للخلاص من معاناته، وشجعه أخوه على ذلك بإعانته ماديا.

ثم ألمت بالفنان ذى الحس المرهف عاصفة عاطفية، إذ وقع فى حب ابنة عمه الأرملة، غير أنها صدمته وردته.

وفى أثناء أزمته النفسية، استدعى ڤان جوخ صديقه جوجان ليقيم معه فى آرل، وكانت تدور بينهما مجادلات فنية عاصفة كانت نهايتها أن تتردى حالته وينتابه الجنون، وفقد صوابه، وتعقب صديقه جوجان وحاول قتله وقطع أذنه بالموسى، ، إلا أنه ندم على ذلك وعاقب نفسه بأن قطع جزءا من أذنه هو، وقد جسد حالته تلك فى لوحته «صورة ذاتية وأذن مضمد» سنة ١٨٨٨م.



لوحة «عباد الشمس» للفنان ڤان جوخ

وكلما عاد حبه الفاشل إلى ذاكـرته، اهتز وعادت إليه نوبات المرض، انتقل بعدها إلى المستشـفى، وتحكم فيه الجنون، وما لبث أن انتحر بطلقـة من مسدسه، وفى تلك اللوحة كان يرسم بوحى من حبه الضائع، أشكالا كألسنة اللهب الملتوية

التى تعكس شعوره المعذب، كانت المرأة فى حياة ڤان جوخ مصدره الفنى ونهايته الحزينة.

ترك ڤان جوخ أثره الفنى فى التيارات والمدارس التى أعقبته وساهم هو وبول جوجان P. Gaugan (١٨٤٨ ـ ١٩٠٣م) صديقه فى تأسـيس أوليات الفن الحديث مع سيزان وبيسارو.

بول جوجان (١٨٤٨ ـ ١٩٠٣م):



انفصل جوجان عن التأثيرين بعد أن هجر صديـقه ڤان جوخ، وبلغ أسلوبه الـفنى مرحلة متقدمة من النضج، هجر باريس إلى تاهيتى عام ١٨٩١م، وركز على رسوم أهلها البسطاء، وكان له مـيل شديد لرسم المرأة وإبراز دورها الأنثـوى بوضعيات عارية أو نصف عارية، وأشهر لوحاته «امرأتان من تاهيتى» (١٨٩١م).

كان جوجـان أكثر واقعيـة فى علاقاته مع المرأة عن زميله ڤان جوخ، حيث عـاشر النساء ورسمهن، وانتهى به المطاف بأن قدم للفن صورة جديدة للمرأة التى استوحـاها من قرى تاهيتى لم نكن نجده أو نراه فى لوحات من تقدمه من فنانين.

وبعـد سنوات قليلة من رحـيل جوجـان، ارتحل بول سيـزان P. Cezanne (١٨٣٩ ـ ١٩٠٦م) مبدعٌ كبـير آخر، وترك ألوانا قاتمة وسمـيكة، كان يمثل مرحلة ما بعد التأثيرية لكنه اعتبر أبا للفن الحديث.

كان لسيزان ولع هو الآخر بالجميلات من النساء، فرسم حالات متعددة من الحب، وكانت لوحـته Madame Ce`zanne إحدى روائعـه، وهى صورة زوجـته التى كان فيـما يبدو قد عشقـها، حتى أنه رسمها كـما يذكر كتاب سيرتـه خمسًا وعشرين مرة.

ومن جيل سيزان، كان إدجار ديجاز E. Degas (١٨٣٤ - ١٩١٧م) الذى أبدع فى إنجاز لوحات تمثل فى معظمها موضوعات، المسرح ورقصات الباليه، ومقاهى الليل فى باريس، كما رسم ديجاز فى أواخر حياته عددا كبيرا من الدراسات بالباستيل لراقصات الباليه ولنساء عاريات، فى حياتهن اليومية.

أما التأثيريون الانطباعيون الذين رسموا الطبيعة ومناظرها دون أن يقحموا المرأة فى كل موقف، فكان من أمثال ألفريد سيسلى A. Sisley (١٨٣٩ - ١٨٩٩م)، وقد تأثر بأسلوب كورو، وبألوان مونيه الصافية.

أما فرنسوا ميليه F. Millet (١٨١٤ - ١٨٧٥م) فقد اتجه تدريجيا إلى المناظر الريفية، وأصبح صديقا حميما للرسام روسو وأقبل على تصوير موضوعات من حياة الريف الذى أحبه.

وجوجان، هذا الرسام الغريب، لم يكن حتى عامه الرابع والثلاثين إلا رساما هاويا صديقا لبيسارو، متأثرا به، ترك عمله المربح فى بورصة باريس ليتفرغ للرسم وأدار ظهره للثراء، كما أدار ظهره بعد حين لعالم أسرته فترك زوجته وأطفاله الخمسة بلا معين، ومنذ ذلك التاريخ كان نصيبه العوز والعذاب والمعاناة.

شد جوجان الرحال إلى حيث الطبيعة الساحرة، ووجد نفسه، بفضل سيزان، والفن اليابانى، ملتصقا بالطبيعة والمرأة أكثر من أى وقت مضى.

قال جوجان يوما لصديقه:

«لا ترسم قريبا جدا من الطبيعة، فالفن تجريد تستخرجه أنت من الطبيعة، احلم به وفكر مزيدا بالخلق والتكوين. . . إن أسلم طريقة لبلوغ الذروة أن تحلم، أن تبدع. . أن تخلق وأن تقلق».

وبعد، فقد صور جوجان المرأة بأسلوب جديد، نساء تاهيتى وجزر البحار والأدغال، مزيدا من التقنية الجذابة، وقليلا من العشق الذى يرتسم فى العيون.

وظهر فى القرن التاسع عشر المذهب الواقعى، كرد فعل للمذهب الرومانتيكى الذى ناهض الكلاسيكية الجديدة.

تجنبت الواقعية الخيال والابتكار فى موضوعاتها، وابتعدت عن تعبيرات الحب الإنشائية، فمثلت الأشياء أو حاولت أن تمثلها كما هى.

ربما كان للواقع السياسى أثره فى ظهور ونجاح هذا التيار الفنى، فقد انتشرت الروح الديمقراطية التى نادى بها الأدباء والشعراء أمثال ڤيكتور هوجو وڤولتير وبلذاك.

فبدأ الفنانون يتناولون موضوعات من الحياة اليومية، تعالج مشكلات المجتمع والطبقة الكادحة والمرأة العاملة أو الأم والمربية، فهى دائبة وسط صخب الحياة.

كان دوميه H. Daumier (١٨٠٨ ـ ١٨٧٩م) من أعظم رسامى الكاريكاتير الذى استخدم لانتقاد المجتمع.

رسم الفنان لوحات كبيرة ظهرت فيها المرأة مشغولة بعمل، ولم يعبأ بها كامرأة حالمة، بل سخر من نساء الطبقة الأرستقراطية اللواتى لم يكن يشغلهن سوى الحب.

استمد دوميه لوحاته من أدب سيرفانتس وصور دون كيشوت ومساعده سانكو بانزا، وقد تأثر بسيزان وڤان جوخ كما سنرى.



الفصل السادس



الرومانسية

الأفكار كما يقول مونتسكيو، ليست صالحة إلا فى زمانها، وفى البيئة التى تظهر فيها، ولكل حقيقة مذهب وأثر وقيمة نسبية لا يمكن تقديرها إلا فى إطارها المكانى والزمانى، لكننا نضيف إلى مقولة مونتسكيو ونعقب: إن الأفكار الصالحة، صالحة فى زمانها ولكنها تبقى ما دامت تنفع الناس، أما الزَبَدْ فيذهب جفاء.

كان القرن التاسع عشر فى أوربا عصر تغيير وتجديد، وظهرت فيه أفكار من ذلك النوع الذى ينفع الناس أبدًا. كان هو عصر التاريخ، فبينما كانت العصور السابقة تحمل فلسفات تقليدية وآراء لم تجد أكثرها لها أسسا قوية تحملها، بدأ القرن التاسع عشر الأوربى يصنع تلك الأسس المتينة، لتقف عليها آراء ثابتة وروحا مستقبلية.

وكان للوعى الاجتماعى والثقافى والسياسى الذى فجرته فى فرنسا (الطبقة البرجوازية) أثره الفعال فى إذكاء نار الثورة الفرنسية الشهيرة فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر، التى نادت بالحرية والإخاء والمساواة، وقد تسربت قدحات هذه الثورة فى خيرها وشرها إلى الفن والأدب رغم أنها لم تظهر إلا بعد عام ١٨٢٠م بسبب الجو السياسى المضطرب الذى عمَّ فرنسا.

بدأت الرومانسية تهز دعائم الكلاسيكية وتحل محلها تدريجيا، وتمجد الطبيعة لما فيها من بساطة وبراءة، وهى تقوم، بخلاف الكلاسيكية، على الإيمان الشديد بقدسية العاطفة، وضرورة التحليق فى عالم الخيال والحلم تخلصا أو تجنبا من الواقع.

والرومانتيكى يركن إلى الحب ويستسلم له، ولكنه يحاول أن يتخطى ذاته فى آن معا وبذلك يقول بابيت:

For though the Romanticist Wishes to Abandon himself to the Rap-tue of Love, he does not Wish to Transend his own ego.

وقد عمد الرسامون الرومانسيون إلى إقصاء القوى العقلانية عن الرسم قدر الممكن.

ولم تتمكن النزعة الكلاسيكية من إظهار العواطف والانفعالات ومواقف الحب بشكل مميز واضح، ولم تجسد اللقاءات الإنسانية بصورة صريحة تكشف عن الرغبة الجسدية فى الإنسان، إنما تمكنت من ذلك الحركة الرومانتيكية التى ظهرت لتعوض عن الخيالات والأحلام فى عالم الواقع.

ظهرت الرومانتيكية بشكل واضح فى إنجلترا على يد المصور الإنجليزى W.Blake الذى اهتم باللامعقول فى موضوعاته وتوافرت له المادة فى أعمال ملتون والكتاب المقدس والكوميديا الإلهية، كما توطدت الحركة الرومانتيكية على يد شيل وبايرون فى إنجلترا، وهوجو وديموسيه فى فرنسا، وجوته وشيلر فى ألمانيا، وبوشكينى فى روسيا، وأشهر لوحاته التى تمثل الحب الإنسانى هى Paolo ana Francesca in the whirlwind of Lovers.

وكانت الرومانتيكية أسلوبا معارضا للبحث التقليدى عن القيم الجمالية فى الخلق الفنى، ولقد أفسحت المجال للعواطف أن تظهر، وللمرأة أن تبدو عاشقة وحالمة، وللطباع أن تتجسد واضحة فى الرغبة، والهيام، والغيرة، والحسد.

فالمصور بالمر S. Palmer (١٨٠٥ ـ ١٨٨١م) رسام الطبيعة الإنجليزى الذى التقى ببلاك سنة ١٨٤٢م وتأثر به، قد ترك للرومانتيكى الإنجليزى أسلوبه وألوانه الواضحة الهادئة، وأغنى الجيل الذى بعده بمواقف الحب وخلواته، ووليم أورتشاردسون W. Orchardson الذى جعل من الطبيعة والمرأة شيئا واحدا، فلا طبيعة كاملة عنده من غير موقف حب.

ويعتبر ديلاكروا E. Delacroix (١٧٩٨ ـ ١٨٦٣م) من أقوى الدعائم فى القرن التاسع عشر، كان ممثل النزعة الرومانتيكية فى فرنسا بدون منازع.

تأثر ديلاكروا فى شبابه بالمصور چيريكو، فاستمد منه حماسته للتصوير وللأدب الإنجليزى، وتدل أعماله الأولى على أن موضوعاته كانت مستمدة من دانتى، وملتون، وجوته، وبايرون، وسير والتون سكوت. وقد رسم ديلاكروا أولى لوحاته «قارب دانتى وفرجيل». ومن أعماله المختارة «نساء فى الجزائر» عام ١٨٣٤م، حيث يظهر النساء الجزائريات بلباسهن التقليدى.

وقد أحب ديلاكروا النماذج الشعبية عند مويلو، وخاصة رسوم النساء والفتيات عنده، ولكنه أضاف إلى الوجوه الجميلة تعبيرا أعمق، حتى الأشكال والنماذج غير الجميلة جعلها ديلاكروا جميلة بأن أضاف إليها من عنده جمال الروح، وقد أعجب بجماليات رامبرانت وتأثر فيها حتى قال (ديلاكروا) عن رمبرانت أنه أعظم من رافائيل.

من أشهر أعمال ديلاكروا: «موت أوفيليا The Death of Ophelia» (١٨٤٤)، وهى تعبر عن قصة مأساة حب. لماذا أراد ديلاكروا أن يختم قصة حب رائعة بالموت، لم يفعل ذلك مرة واحدة مع أوفيليا بل مرات ومرات فقد تأثر الفنان أيضا بهوير وقصة الحب الخالدة.

لقد اختلف إذن عن «چوستاف كوربيه G. Courbet» (١٨١٩ ـ ١٨٧٧) فى «حبه السعيد» وكوربيه هو نتاج المدرسة الطبيعية، والواقعية نتاجه هو. لقد أكد هذا الفنان على أن التصوير يجب ألا يقتصر على تمثيل الحقيقة والأشياء الواقعية، والجنس فى حياته شيء واقعى؛ لأنه كما عبر عنه هو «علاقة إنسانية».

تأثر كوربيه بالتطورات التى نتجت عن ثورة ١٨٤٨، كما تأثر بأصدقائه الشاعر بودلير والكاتب الاشتراكى برودون، ومن أعماله «مرسم المصور» (١٨٥٤)، وهى مشهد لامرأة عارية يرسمها الفنان ويرقبها جمع من المشاهدين، كما رسم كوربيه مشاهد إغراء فى لوحته المعروفة بـ«المستحمات» ولقد اتهمه ديلاكروا بأنه يفتقر إلى الخلق والإبداع والحس المرهف، وحول لوحته «المستحمات» كتب ديلاكروا يقول: «عجبت لهذا النتوء فى لوحة كوربيه هذه، ولكن بئس

اللوحة، فالابتذال ليس فقط فى الأشكال، بل حتى فى فكرة اللوحة! ابتذال، عدم فائدة وغموض».

وعن نساء اللوحة يقول ديلاكروا: «ليس هنالك تعبير، امرأة برجوازية جسيمة عارية تماما، تدير ظهرها وهى خارجة من بركة صغيرة لا تبدو عميقة وتكاد تكفى لغسيل الرجلين».

ولعل الفنان إنجريز Ingres خير من مثل جمال الجسد الأنثوى فى أكثر من لوحة، وكانت إحداها مدام رفرى Mademoiselle Riviere (١٨٠٥م) وأنجليكا Angelica سنة ١٨٥٩م.

وكان فيزولى H. Fesulii (١٧٤١ ـ ١٨٢٥م) معجبًا بشكسبير، ونلاحظ فى رسومه التوضيحية للأعمال الأدبية العالمية: «دانتى وفرجيل»، أنه كان يرسم شخصياته فى حركات مفتعلة، ورغم مشاهده التاريخية، فقد كانت تبدو على الوجود وفى الإيماءات والحركات ما يشير إلا أن فيزولى كان عليه سلطان من الحب، كما أشار إلى ذلك معاصروه.

ويعتبر چون كونستابل J. Constable (١٧٧٦ ـ ١٨٣٧م) من مصورى الطبيعة الذين اهتموا بالمرأة كعنصر أساسى فى اللوحة. رسم المناظر الخلوية فى الريف الإنجليزى، واتضحت قدرته العالية فى استخدام الألوان البهيجة وله صور تمثل المرأة فى حالات من الفزع، وبعد وفاة زوجته سنة ١٨٢٩م أصبحت أعماله تعكس حالة التشاؤم والحزن.

وكان كاميل كورو C. Coro (١٧٩٦ ـ ١٨٧٥م) قد تعرف على أسلوب كونستابل وتأثر به، ومن أشهر لوحاته «رقصة الحوريات» ولم يبد ثيودور روسو Th. Rousseau (١٨١٢ ـ ١٨٦٧م) اهتماما كثيرا بالمرأة أو بمواقف الحب، إنما اهتم بالطبيعة وحسب، وهو المؤسس الفعلى لمدرسة الباربيزون التى مجدت الطبيعة فى لوحات شاعرية، وكذلك فعل چوزيف ترنر J. Turner (من أعظم مصورى الطبيعة الإنجليز).

ومن أبرز رسامى القرن التاسع عشر، الذين كان لهم ولع برسم المرأة وليم إتى W. Etty (١٧٨٧ ـ ١٨٤٩م) فى لوحته The Parting of Hero and Leander التى رسمها سنة ١٨٢٧م.

ولوحات إتى كانت مفعمة بالحب واللقاءات، وصوره تمثل أكثر مواقف الحب الخالدة فى التاريخ الأوربى، كما صور مواقف الحب فى الميثالوچيا العالمية، لكن وجوه محببة، حزينة مرة وحائرة مرة وغريبة مرات.

لقد أحب إتى، وعاش للحب، أراد أن يتزوج، لكنه فى النهاية لم يوفق، وظل عازبا حتى نهاية عمره.

فقد كان چيريكو مثلا T. Gericault (١٧٩١ ـ ١٨٢٤م) فريدا فى أسلوبه ولونه بين رواد المدرسة الرومانتيكية، فدرس أسلوب مايكل أنجلو ودافنشى ولوحته المشهورة «طوف ميدوزا» (١٨١٩م) التى تعبر عن فاجعة واقعية (مجموعة من البحارة تمكنوا من النجاة على طوق من الخشب بعد أن غرقت سفينتهم فى المحيط) تأثر فيها بأسلوب ديلاكروا (وقد استعان چيريكو برسم بعض وجوه لوحته بالجثث الحقيقية للموتى).

وهكذا لم تكن كل نتاجات الرومانتيكيين، تعبر عن الحب والمرأة والحياة، كان بعضها يمثل النهاية والضياع والألم، وحتى الموت ذاته المرسوم على وجوه النساء، اللواتى ذهب الرعب بجمالهن.

لقد بدأت الرومانتيكية تعبيرا عن الحب، حبا كانت جذوره تمتد إلى الزهد بالنفس، فليس من صورة أكثر إنسانية إلا رمز الحب الأمومى، تجسد أولا فى صورة العذراء، والطفل يسوع، تجسد فى مواقف الاستشهاد والتوبة والمعجزات.

ومرت الرومانتيكية بعد ذلك بالحب الطبيعى والخالص، ثم بالحب وبالمرأة أيضًا تشوبه الرغبة ثم بالرغبة الواضحة والصريحة للجسد الإنسانى.

فقد كان أوجست أنجريه J. A.Ingres (١٨٦٣ ـ ١٧٩٨م) وهو من أبرع تلامذة مدرسة داڤيد فى باريس. وقد اتجه إلى رسم الصور الشخصية، وبراعته

ظهرت فى رسم الصور النسائية، كـان أهمها «الآنسة ريفيرا» سنة ١٨٠٥م، إلا أن هذه اللوحة قوبلت بالنقد.

رغم أن أنجريه كـان معجـبًا بفن رافائيل الروحـانى فقد أنتج لوحـات لنساء عاريات لا يتمـيزن بالجمال المثـالى الرقيق المعروف فى نساء رافـائيل، أبرز الجمال الأنثوى الممتلئ بالحياة، وخالف قواعد التماثيل الإغريقية.

لم يكن أنجريه يميل إلى الجمال المثالى ذى المقـاييس للمرأة البدينة، والتركيز على مواطن الفـتنة تعبـير عن الرغبـة - كما يرى فـرويد - ويبدو ذلك فى لوحـته «المحظية» (١٨١٤م) صورة لسيدة جميلة وعارية ومضطجعة.

قـال فيـه ناقـدوه: «وهكذا لم يتـمكن أنجـريه من تحقـيق أسلوب رافـاييل والقدسية التى كان يحتويها، لقد تملكته الرغبة فى الكشف عن الجمال النسائى».

كان أنجريه يتشبه بدافنشى فى رسم «الابتسامة الخالدة» وفى الصبر على رسم نماذجه، حتى لو كلف رسم النموذج سنوات طوال.

لقد قضى الفنان اثنى عشر عاما يرسم صورة «سيدته الجميلة»(١)، ولا ريب أن الجليسة صاحبة الصورة قد كبـرت فى مدى الاثنى عشر عامًا بشكل محسوس، لكن الفنان كان يخفى ما تتركه السنوات فى أثر على وجهها وجسدها.

ويعتبـر الفنان النرويجى مانج E. Munch (١٨٧٧م) من طراز الفنانين الذين مزجوا الحب بالطبيعة فرسم المرأة العارية رمزا للتوحد مع الطبيعة.

---

(١) بيعت هذه اللوحة فى الثلاثينيات بآلاف الجنيهات، وهى تستقر الآن فى المتحف الأهلى بلندن.

الفصل السابع



مدخل إلى القرن العشرين

التأثيرية والانطباعية:

نجحت هذه النزعة المتطورة الجديدة بفضل التجارب المستمرة التى قام بها جماعة من شباب الفنانين الفرنسيين، الذين بدأوا يهتمون بتأثير العوامل الطبيعية المتغيرة على المرئيات كالضوء، بعد انبهارهم بالاكتشافات العلمية التى توصل إليها العلماء فى مجال تحليل ضوء الشمس.

كانت مجموعة المصورين الشباب: مونيه، وبيسارو، وسيسلى، ورينوار وآخرون الذين أطلق عليهم فيما بعد «التأثيريون» ينتمون إلى المدرسة الواقعية فى بداياتهم.

بدأ مونيه ورينوار يقدمان أعمالهما بشكل لفت نظر الناقدين الفنيين، وكان مونيه هو الزعيم الفعلى لمصورى المدرسة التأثيرية، إذ كان أكثرهم التزاما بتطبيق مبادئ الرؤية البصرية. قال ج. مولر: «ليس هناك من يمثل الانطباعية خيرا من كلود مونيه، وليس هناك من وضّحها بجرأة أعظم ومنطق أرجح مثل مونيه»، وقال مونيه عن نفسه: «أنا أرسم كما يغنى الطير، الرسوم التى لا تصنعها الشرائع»، وكأن انطباعيته هذه قد شملت المرأة التى استوحاها فى عدد مهم من لوحاته، وخاصة لوحته «نساء فى الحديقة» (١٨٦٧م) وقد ظهر فيها تأثره بإدوارد مانيه.

مونيه (١٨٤٠ - ١٩٢٦):



ولقد أفصح مونيه بوضوح عام ١٨٦٦ - ١٨٦٧م عن أسلوبه الخاص عندما رسم «نساء فى الحديقة» ففى البدء رسم اللوحة بأكملها فى العراء، الأمر الذى كان يُعَدُّ بحدٍّ ذاته تحولا جديدا، كذلك لم يعمد إلى تأثير الظلال فوق الوجوه والثياب البراقة باستعمال درجات لونية معتمة بل استعاض عنها بالألوان الباردة الخضراء والزرقاء، وبذلك وضع مونيه تفاعلا جديدا للألوان.

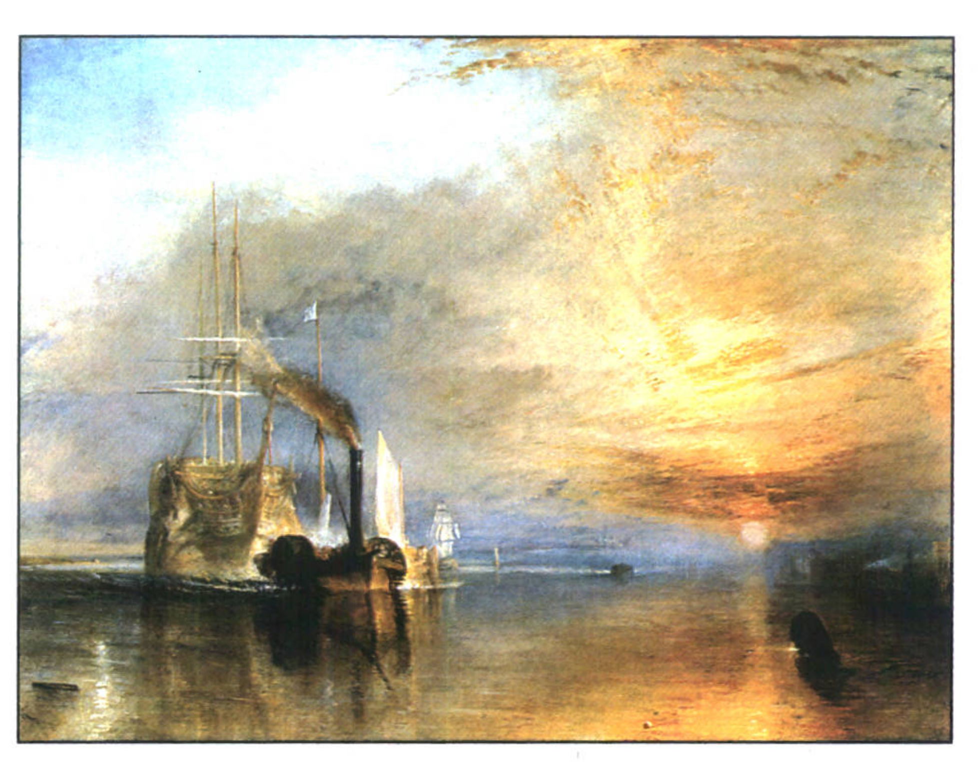
رينوار (١٨٤١ - ١٩١٩م):



أما رينوار (١٨٤١ - ١٩١٩م) فكان أحد أكبر رسامى القرن التاسع عشر، تأثر بواقعية كوربيه، فرسم المقاهى والمسارح والأماكن العامة، وتتضح مهارته فى لوحته: «مدام شاربانتيه» (١٨٧٧م) ومن أشهر لوحاته «المستحمات الكبيرات» (١٨٨٧م)، وتصور هذه اللوحة ثلاث نساء لا يرتدين شيئا، يستحممن فى الخلاء، وواحدة يركز الرسام على الوضع الجسدى الإنسانى للمرأة.

ذكر عن رينوار أنه كان يداعب النساء قبل أن يرسمهن، وكان معنيا بالضوء الذى يغمر المكان الذى هنَّ فيه، وأراد للضوء أن يخترق الأجساد إلا أنه لم يشأ للضوء أن يتلاشى فيها (أندريه ريتشارد: النقد الجمالى).

ورينوار - بحسب ناقديه - يفاجئ النساء فى خلوتهن، يرسمهن وهن جاثمات فى أحواض الاستحمام، منهمكات بصب الماء على الماء، منصرفات



لوحة للفنان مونيه

لزينتهن، ومع محاولته أن يجعل النساء منشغلات هكذا فلم يكن له بد من رسم مواقف فاضحة، لم يكن هدفه إثارة الغرائز، كما قال ناقدوه.. ومن يدرى!؟

كان رينوار متأثرا ومعجبا بتسيانو وفيلاسكيز وديلاكروا، ومتفاعلا مع روبنز وبوشيه، يلتقى معهم فى الإثارة الحسية، لكن العرى عند رينوار - كما قلنا - حالة طبيعية يعكسه بوضوح بشكل أكثر دقة من سابقيه، فإنه برأى مؤرخيه: «إذا ما وجد إيروس (إله الحب عند الإغريق) فى صورة، فهو إيروس الوثنى وليس ذاك الذى قصده نيتشه فى إحدى مقولاته».

يقول بولار ستيفنس (الانطباعية، باريس ١٩٧٠م): «إن أجسام رينوار لؤلؤية رقيقة تبدو فى الواقع كأنها لم تعرف حمى العواطف وجيشانها، هى هنا أمامنا فى حالة براءة هادئة ومتزنة».

فى فن رينوار لم نعثر على أثر للعذاب أو للقلق الذهنى أو للتعقيدات النفسية، ونحن حتى فى صوره الشخصية أمام وجوه متألقة مستبشرة لا تعبر إلا عن لذة العيش فى العراء فى غمرة الضوء الناعم والشديد معا، ونساء رينوار فى الواقع، شابات نضرات فى معظم الأحيان، والمرأة عندها ـ عمومًا ـ هى حواء التى تسكن جنة لا وجود فيها لشجرة المعرفة، ولا للأفعى..».

إن رينوار يفكر بالنساء الباخوستيات (نسبة إلى الآلهة باخويس) أجساد بضة غنية متزنة، ترمز إلى عشق الحياة، وتمجيدها بعطائها وبدائيتها ونشوتها، ولقد اكتسح هذا الأسلوب كل أعماله الأخيرة ذات الأسلوب الإيقاعى الدقيق.

أما ديجا فهو ينتمى إلى المجموعات الانطباعية أيضًا، وهو يشترك مع مونيه ورينوار فى إرساء قواعد هذه المدرسة الجميلة فى الرسم، غير أن ديجا ليس مولعا بالرسم فى الهواء الطلق، وهو يبحث عن التلقائية، ويحلل الضوء وراء الأبواب، مولع بالجسد البشرى يدرس تفاصيله عن كثب من خلال مراقبة الراقصين والراقصات فى دور الرقص (الأوبرا)، يبحث عنهم فتسجل ريشته حركاتهن وهن فى حجرة الانتظار أكثر مما يرصدهن على خشبة المسرح، فهو لا يولى اهتمامه بأدائهن الرشيق بقدر اهتمامه بأمزجتهن غير المألوفة.

ويُعدُّ لوتريك تولوز واحدا من أبرز ممثلى الانطباعية، تحدر فى أسرة نبيلة، وكان والده مغرما إلى حد الهوس بالصيد والخيل. أصيب، وهو صبى، بنوع من الشلل أثر على نموه، وقد ترك هذا النقص بصماته على فنه وهيمن على سيرته الذاتية بكل تفصيلاتها، ومنعه من التمتع بمباهج الحياة الطبيعية، وتوجه ـ تعويضا لذلك ـ إلى الانغماس فى حياة الليل البويهيمّية، والتردد على أعشاش النساء المنزويات فى دروب باريس القديمة، وكان يقضى أوقاتا طويلة مع المبتذلات منهن، يعاقر الخمرة فى الحانات وصالات الرقص والبارات فى حى مونمارتر الذى أمضى فيه ثلاثة عشر عاما.

انطبعت تلك الليالى الماجنة على رسومه، فصوّر حياة البارات، وأمعن فى رسم مجتمع المرأة، لقد أتعبته تلك الليالى وأقض مضجعه الحلم بالنساء وانعكس على ريشته الشعور المؤلم بالفشل معهن، وانتهى به الأمر أخيرا إلى إحدى المصحات، وخرج بعدها إلى الحياة التى هجر قيودها والتزاماتها.

فى مونهارتر لم يشعر بالألفة إلا فيه، عالم الفن والنساء المضمخات بالألوان والعطور، عالم تحيطه قبوات العشاق والحالمات والماجنين أيضا. كانت عيناه نفاذتين، وذهنه متوقد، وقلبه مليء بالمرارة، مجمع للفن خلاصة تلك الخمائر المتقلبة والأهواء المضطربة بين أطر لوحاته، نساء، وجوه جميلة، متغضنة، طرية، متعبة، نساء سيدات، ثمة مبتذلات، خيل وحانات وربما تفردت «الطاحونة الحمراء» عن غيرها من لوحات لوتريك، بأنها من معالم رسم المستقر، كانت المولان روج خلفية هادئة بعيدة عن صخب المونمارتر وعن الحفلات الموسيقية والسركيس، والرقصات اللواتى رسمهن بقدرة الحركة والانفعال.

لم تكن المدرسة الانطباعية واضحة كوضوح مانيه نفسه، ولم تواصل الانطباعية الآخر عنه، لكن المدرسة بدأت تتأثر بتجارب رسامين آخرين مثل تجربة تورنر التى اكتشفها مونيه وبيسارو فى لندن عام ١٨٧٠م فكان تأثرها شديدا بهؤلاء.

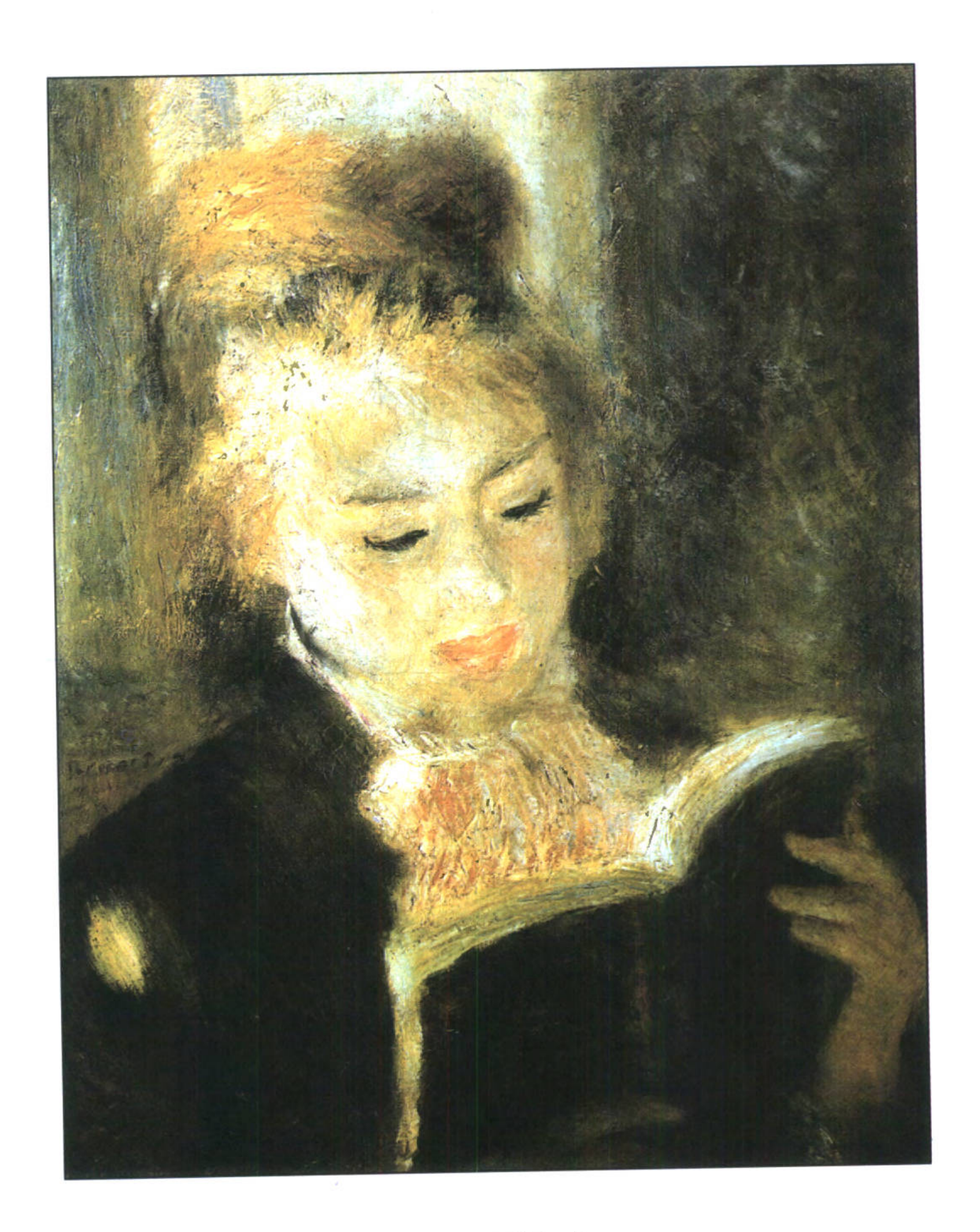
لقد تمسك الانطباعيون بفنهم، رغم مسحة من السذاجة احتوت بعض رسومهم، كما يرى مؤرخو الفن، وكانوا يعتبرون أنفسهم ممثلين لحقبة من عصر الإنتاج الفنى الغزير والمترع بالجماليات.

التعبيرية:

التعبيرية، كما اتفق على تعريفها النقاد، هى حركة فنية تحررية، وهى أيضًا مدرسة بنيت على أساسها مدارس فنية حديثة فى القرن العشرين، وهى إلى حد كبير تضاد للواقعية، إذ أهمل الفنان رسم ما يراه بعينه بل ما ينعكس على نفسه.

ظهر من الفنانين التعبيريين مونج وأنسور ووليم ليمبروك وأرستيد مايللو وغيرهم، وهذا الأخير كان أكثر من غيره ولعًا برسم النساء ومشاهد الحب وأكثرهم تأثرا بالنحت الإغريقى (منحوتية: امرأة جالسة ١٩٠١م) كان نموذجًا ودراسة للجسد الإنسانى.

فى هذه الحقبة يظهر الفنان المثال رودان أحسن وأقوى من مثل النزعة التعبيرية، ومن النجوم المتألقة فى سماء النحت، بل أعظم نحات فرنسى على

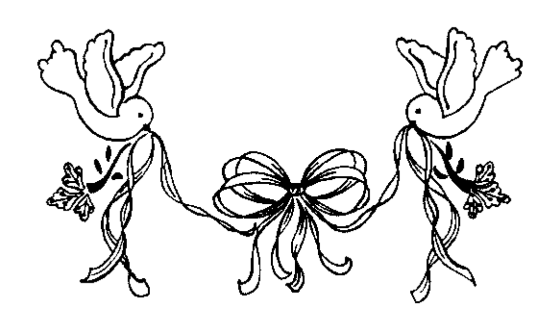


لوحة للفنان رينوار

الإطلاق، ورغم أنه كان تعبيريـا لكنه عالج موضوعاته بالتعبيريـة الواقعية وليست المجردة أو المسطحة، وتميزت أعماله بالحيوية والحركة الدافقة.

تأثر رودان بالمفكريـن الأكاديميـين، وكان يكـتب الشعـر، حـالما، يتـعـشق الجمال، ويسعى إلى اقتناص مضامينه تأثرا بأوفيد Ovid ودانتى وبودلير. ويبدو أنه قرأ الشعر الهندى، وحاول أن يقلد الفن الشرقى فى بعض أعماله.

وتعد أعظم أعـماله تلك التى جسـد فيهـا الشوق وحرارة اللقـاء، المنحوتة الرائعة «القبلة The Kiss».







الفصل الثامن

القرن العشرون

●■●■●■●■●■●■●■●■●

المذاهب الحديثة: السريالية والدادائية والتكعيبية والرمزية

فى القـرن العشـرين صار الوضع مـختـلفا، ومـتغـيرا ضـمن إطار النظرة الاجتماعية الجديدة التى أحدثها انتشار المبادئ الاشتراكية وقيام الحركات التحررية، وظهور النزعـة الفردية وصـار للفرد (فى نظر الجـيل الجديد من الفنانين الشـباب) حريته، يطالب بها كاملة من غير أن يعارضه مجتمع وأن تقف فى وجهه تقاليد.

هذه الحرية انطبـعت على أعمال الفنانين الشبـاب ووصلت ذروتها فى مطلع ذلك القرن، فـانطلقت أفكارهم إلى حيز التنفـيذ، بشكل لا مواربة فيـه، صريح وواضح فى موضـوعات العلاقة والـرغبة، حتى كـأننا نحس أن مشاهد العـاطفة الرومانسية بدأت تساق إلى الوراء وتتوارى خلف رموز الجسد والرغبة.

وهذا الفيض من الخـيالات والرموز التى أكدها السرياليـون، له ارتباط وثيق بالتحرر الفكرى الإنسانى اجتماعيا وسياسيا فى القرن العشرين، بل أكثر من ذلك، نمو قدرة هذا الإنسان علـى مجابهة نفسـه بغرائزه ومشكلاته الفردية، وبخـاصة ما يتعلق منها بالدافع الجنسى.

إن مواجهة الفنان لمشكلات الغريزة بصورة إباحية، وعرض هذه المشاهد على لوحات فى المـعارض، لم يكن لينتج فى القـرن العشرين، إلا إذا كـانت له بوادر مهدت الطريق لهذا التعبير الطليق، الذى كشف عن الإنسان ومكنوناته، فمن أهم العوامل التـى ساعدت على بروز هذه النزعـة، ظهور علم النفس التـحليلى الذى

قاده فرويد وزملاؤه الآخرون أمثال «يونج C. Jung»، و«أدلر A. Adler» الأمر الذى كشف للناس عن معرفة جديدة بالجنس، بحيث إن الفنانين حينما اكتسبوا هذه الثقافة، التى تنتمى إلى القرن العشرين، أسهموا بدورهم فى إعطاء صورة ملموسة لهذه الفلسفة بالأفكار التشكيلية، وكانت الدادائية أو حركة (الدادا Dada) من أولى الحركات التى مهدت لذلك.

النزعة الدادائية:

ظهرت هذه النزعة فى أوربا بعد الحرب العالمية الأولى، التى حطمت كثيرا من المعايير الشائعة، والأخلاقيات المتداولة فى المجتمع، إذ إن الجنود العائدين من الحرب، وقد كان كل ما أمامهم، تحطيما وتخريبا، وسفكا ودمارا، ونوعا من الوحشية، وهدما لكل القيم. جاءوا بعد هذا ليسألوا أنفسهم عن معنى الحياة، ولماذا يعيشون، وأى القيم يدينون بها؟ أسئلة تثار بعد أن تفتت القيم التقليدية نتيجة ما أثمرته الحرب من ويلات.

كان لابد من هذا التساؤل أن يخلق معه نزعة هجومية على كل ما هو تقليدى فى الفن، فكون أحد الفنانين يرسم صورة الموناليزا، ويضع لها شاربًا، ما هو إلا تعبير صارخ عن أن الجمال التقليدى، وأن الكلاسيكية المعترف بها، والمثل الأعلى للفن والجمال ـ لم تعد هى المقاييس التى يجب أن نتقيد بها، بل لابد أن تكون هناك معايير جديدة تساير التطور، وتخلق جمالاً يتفق مع روح العصر، وفلسفته، لا جمالا تقليديا يتقيد بإطار عصر سابق.

وبذلك نسف الدادائيون تقاليد الفن بضربة يد سريعة غير متأنية حينما وقفوا أندادًا للفن الأصيل المتجذر فى ذاكرة الإنسانية، وليصبح ذلك الفن فى رأيهم آثارًا ورموزًا تاريخية أو بتعبير أبسط وثائق تحفظ فى المتاحف لأغراض الدراسة.

السريالية والمذاهب الحديثة الأخرى:

هذا التعبير بصور رمزية متنوعة، كما فى الغناء والألحان تتخذ التشبيهات فى العلاقة بين الرجل والمرأة صورا متعددة بين صراع الحب الذى تحاول كل الظروف

أن تمنعه عن التحقيق فيزداد تأججا. وفى الفن التشكيلى تظهر الرموز المحملة بالمعانى الغريبة من تفصيلات الجسد، وتركز ذلك فى الكثير من المخطوطات، ورسوم الجدران والتخطيطات.

ولذلك حينما يطلق الفنان لنفسه العنان، ليعبر، فإن إحساساته الغريزية تخرج بطريقة لاشعورية، منعكسة فيما يقوم برسمه، وهو إذا قصد أو لم يقصد الإحساس، قد يتضمن نوعا من الغموض الذى يشير إلى هذه الظاهرة، بطريقة مضمرة وليست صريحة، وقد يستجيب له المشاهد دون إفصاح عن المصدر الذى يحركه.

ومما لا شك فيه أن السرياليين كانوا من أوائل الذين أعطوا الفرصة لتفتق هذا الإحساس، بتأكيده بطريقة مضمرة فى الصور. فالأصل فى الصورة أن تخرج ولها سمات بعدية أشبه بالمسرح الواقعى.

فسنجد عند بيكاسو - مثلا - رموزا قوية للتعبير عن الغريزة، فهو قد بالغ فى إظهار أجزاء معينة من الجسد الإنسانى، ففى صورة له نجد رأس ثور على جسم إنسان ويجعله يقبض بيده على شمعة منيرة، إنما يرمز إلى قوة الرجل وقدرته الفذة على الإخصاب واستمرار الحياة، كما سنلاحظ فى أعمال ڤيكتور برونز V.Bruner تحت اسم (جنينى) نشاهد فيها نوعا من الخيالات اللاشعورية، التى تشير إلى الغريزة، فاللوحة، مركبة من وجهين بأربعة عيون، وظهر من تلاحم الجسمين ما يعبر عن ذوبان الرجل فى المرأة وانتشار الإحساس احتوى الرقبتين واليد التى تمسك المرأة بقوة.. صور رمزية لمعنى حافل بالرموز التى تعبر عن الترابط بين الجنسين المنحدرين من زمن سحيق من آدم وحواء.

لنبدأ بهنرى روسو، الفنان الذى لا نعرف بيقين من أين بدأ بفنه، ولا ندرك عن تفصيلات حياته الكثير، لكن كتابا مثل «العصر الجميل» يعرفنا به أكثر، يقول روسو عن ذاته: إنه لا ينتمى إلى أى تيار مذهبى أو مدرسة بعينها، فقد كان فذا، غريبا، فى لوحاته غرابة أقنع كبار رجال عصره بصداقته، لكن فشل مع نساء كثيرات، ومن بينهن امرأة أحبها تجاوزت الخمسين.

كان حبه لتلك السيدة حبا مراهقا، يتعقبها وهى فى طريقها إلى عملها، ويظل يحوم حول بيتها فى المساء، التقى بها وعرض عليها الزواج فلم توافق.. فطفق يجمع من أصحابه الشهادات كى يثبت مكانته الفنية وقدراته المتعددة ليقدمها شفيعا لحبه.

لكن المرأة تؤكد رفضها، وتلاحق صورتها فى فترة حبسه، وينكب على ملامح وجهها الذى يخرج من بين أصابعه. وفى مساء أحد الأيام (سنة ١٩١٠م) مضت عربة صغيرة بنعش متواضع تجر ذيولها إلى مقبرة عامة.. وكان الصمت يلف المكان، والخيول الهزيلة المتعبة التى تسحب عربة النعش تتلفت فى طريق ضيق.. حيث لم يكن وراءها إلا سبعة أنفار فقط، ويتساءل عابر سبيل من تكون تلك الجنازة.. فيجيب أحدهم إنها جنازة رجل اسمه «روسو»..

مات «روسو» الرسام الذى ملأ اسم سماء الفن بغصة الحب، والحرمان، وبعد وفاته أراد أصدقاؤه أن يكرموا ذكراه فنقش المثّال «برانكورى» والمصور «أوريتز» على قبره هذا الرثاء:

فلتنصت إلينا أيها الطبيب روسو

إننا نحييك

لندع أرواحنا تعبر قبرك عند أبواب السماء

فإننا آتون إليك.. بالأقلام والألوان

حتى نشغل بالرسم وقت فراغك الأبدى

وكما صورتنا بالأمس، ستصور الآن وجه النجوم.

قلنا أن الجسد الإنسانى كان ولع فنانى عصر النهضة، لكنه فقد أهميته بما يحمله من كل معانى الجمال فى العصر الحديث.. وتكاد تختفى تلك المشاهد حتى ظهر بونار، فأعاد للمرأة صورتها، الجسد المليء بالرقة والعاطفة.. نعم نحن نعرف أن «ديجاز» شاركه الولع والاهتمام بالتعبير عن إظهار الجسد بحالات شتى، ولكن «أجساد» ديجاز المتعرية لا تربطهن به ألفة أو وشائج من عاطفة.. إنه يبدو وكأنه يلتقط الحركات والملامح خلسة من ثقب الباب، فتبدو المرأة فى حمامها،

وكأنها ـ كما وصفها النقاد ـ (حيوانًا يغتسل) أما نساء «بونار» فكائنات رقيقة تربطه بهن ألفة حميمة، إنه يرسم من خلالهن جمالا تشكيليا بغناء اللون وهمسه.

كان «بونار» أكثر الفنانين حساسية، ونفاذا إلى جوهر الأشياء وهمسها الدفين. وكانت ثمة مقابلة عجيبة تلك التى وقعت بين بيكاسو وبونار، فهما وجهان متعارضان لفن هذا العصر.. بيكاسو الذى «يرسم بدمه» كما كان يقول «ماتيس»، ويمثل جموح الذكاء، والذى قلب معالم الأشياء، بل حطمها، من أجل إقامة فن هو على حد تعبيره «ليس معدا لتزيين المنازل، وإنما هو فن حرب هجومية أحيانا ودفاعية أحيانا أخرى..».

أما بونار فيمثل السلم، ويعكس جاذبية الحياة وشعر الأشياء الصغيرة، واستحواذ الطبيعة، ليسوغ منها النسيج الساحر قصائد أكثر منها لوحات.

وقيل: لم يسلم قطب من أقطاب الفن الحديث من الانحياز لمذهب أو أكثر من هذه المذاهب الجارفة والتنقل بينها.. أما نساء «بونار» فيمثلن هيامه بالمرأة وإحساسه بالجمال.

ومن أعمدة الفن الحديث أميديو مودلياني، فنان إيطالى تعلق بالتكعيبيين ودرس سيزان، وتأثر بالفن الزنجى، لكنه اختار أسلوبا خاصا، فقد سعى إلى تبسيط الشكل وكان الخط عنده وسيلة للتعبير.. ألوانه شغلت المساحات التى حددتها الخطوط، صوره النسائية فيها الكثير من الحزن، الحزن الذى أضفى على صوره فخامة مصطنعة.

وهنرى ماتيس، واحد آخر من كبار مؤسسى مذاهب الفن الحديث فى القرن العشرين، كان زعيما لمذهب «الوحشية»، هذه المدرسة التى لم تعش طويلا، والتى كان من روادها أندريه دران وموريس دى فلانك وچورچ براك وهنرى روسو.

اهتم ماتيس برسم المتعريات بأسلوب أراد فيه أن يحاكى أساليب سيزان وڤان جوخ، وقد هوجمت أعماله وانتقدت من قبل الجمهور.

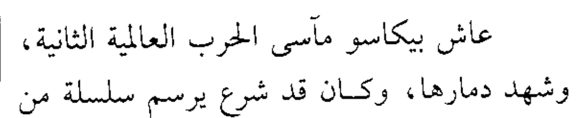
ماتيس، فى رأى محلليه، أستاذ اللون بلا منازع، فإن استخدام اللون الخالص فى لوحاته بلا انقطاع يكشف الخصائص الطرية الكامنة فيه. يقول ماتيس عن نفسه: «أنا أحلم بفن متوازن، خالص وساكن».

موضوعاته المحببة إليه هى النساء كما قلنا، لكنهن بالتحديد، الشابات، إلى جانبهن أحب ماتيس الأزاهير، وخلف الشباب المتدفق بالأنوثة والورد المترع بالماء، تنويع متماثل يكسبنا شعورا بالراحة، وحياة خالية من القلق والعذاب والتوتر، وبرغم أن هذا الفنان لا يرسم الشمس فى صوره أبدا، فإن فن ماتيس فن «صيف مشرق» تسرى فيه فرح الشمس، وتنبع منه النشوة الوضاءة.

وچورچ براك، مثل آخر، بل ممثل قوى للفن الحديث، نستذكره أيضا، فإن لوحته «المستحمات» التى يقتفى بها بيكاسو نموذجا وعلامة.. هى المرأة أيضا.

هذا الفنان يتميز بشىء خاص، ربما بمذاق متفرد، إذ جعل الجسم البشرى مطواعا يمكن تمديده ولملمته، وإعادة تجميعه وفق مشيئته وحسب هواه، لكن هذا لم يكن إلا انعطافا مؤقتا، وأسلوبه الدائم لمشاهد المرأة يختصر فى لوحته المليئة بالحيوية: «حاملات القرابين» التى رسمها فى الأعوام (١٩٢٣ ـ ١٩٢٦م)، ووضع فيها شحنة سيكولوچية، نساء ذوات شفاه ممتلئة، ورقاب متصلبة نوعا تجعل منهن شقيقات للآلهات الرشيقات المرسومات على المزهريات الإغريقية، وكأنهن يتقمصن روح المرأة الأزلية.

بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٥م):



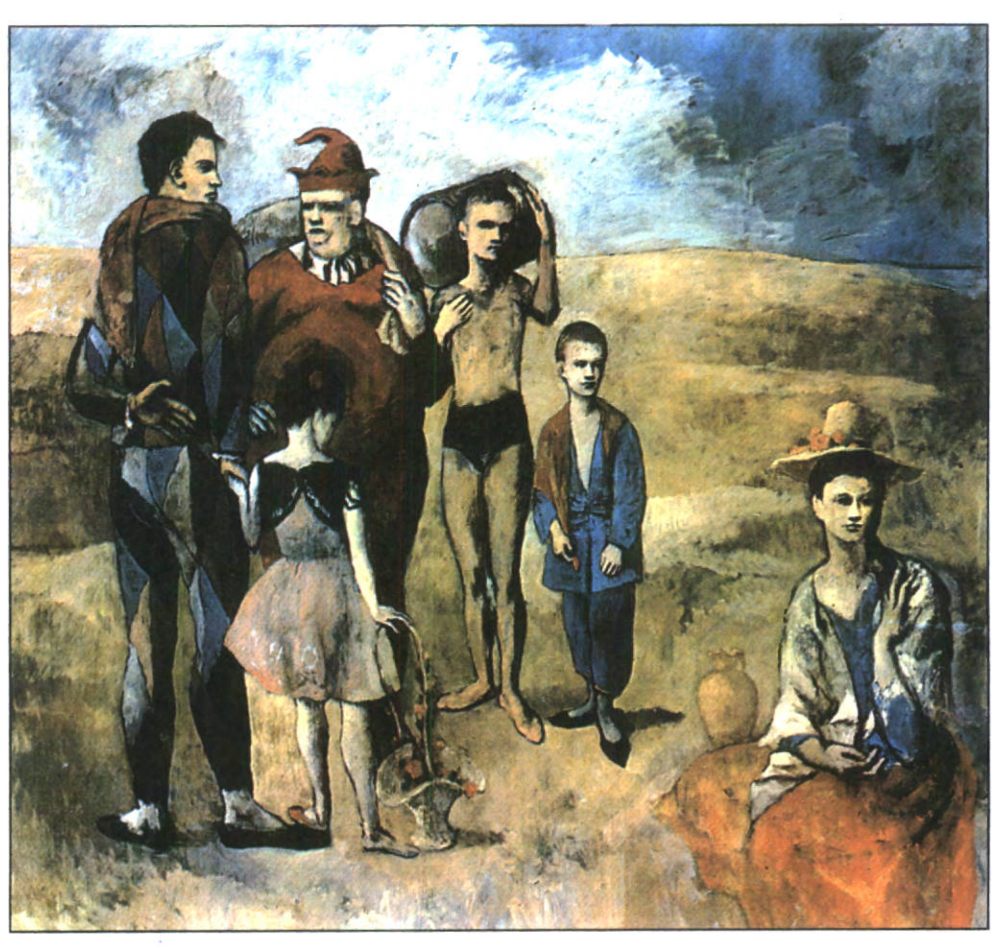
وحين نأتى إلى ظاهرة عصره، بيكاسو.. نتوقف ونتمهل ولكننا نختزل ونختصر، فهو فنان جسّد الفن الحديث، يقول چى. مولر: «إن اسم بيكاسو صار شاهدا على كل ما يتصف بالجرأة والتحدى والإسراف فى فن الغرابة، فن العصر الحديث».

عاش بيكاسو مآسى الحرب العالمية الثانية، وشهد دمارها، وكان قد شرع يرسم سلسلة من النساء الجالسات بوجوه مشوهة بوحشية تحمل فى ملامحها أقسى صنوف الحزن والعذاب التى ألمت بالبشرية فى تلك المرحلة من الزمن.

قال ناقدو بيكاسو: «إنه أعظم الفنانين المعاصرين تعبيرا عن الإنسان وكبريائه وأكثرهم إثارة وتعبيرا، فبيكاسو يعكس أحد أقوى النوازع الإنسانية فى القرن الحالى، يرينا الجانب المتفوق فى الذات البشرية والقلق الموحى بالتساؤلات المعذبة التى تؤجج الإنسان وهو فى أوج انتصاره.

المرأة فى حياة بيكاسو، شاهد، فهو بالنسبة لنسائه حاكم ومحكوم، هى مصدر شقائه وهى مصدر سعادته، لها وبها ومنها يتشكل الجزء الأعظم من إنتاجه وسيرة حياته.

تزوج بيكاسو أكثر من امرأة، وعاشر أكثر من امرأة، كان آخرها حين ولج ثمانينيات عمره، وكانت كل واحدة منهن تشكل موضوعا حيويا وفنيا يكتشف فيه



لوحة للفنان بيكاسو

جوانب جـديدة من ضعف الإنسان وقـوته، وكان ـ كعـادته ـ يصعد من حـالاتها الخاصة إلى حالات إنسانية عامة.

إن تنوع خبرته مع المرأة مـكنته من أن يعرف حقيـقة نفسه، وحقـيقة المرأة، وحقـيقة الإنسـان، فكانت المرأة فى أعمـاله الفنية ـ حـتى الصور الشخـصيـة لها «البورتريه» ـ موضوعا عاما أكثر منها حالة خصوصية.

تشكل لوحته «الحياة» أبرز أعمال هذه الفترة، ويظهر فى هذه اللوحة زوجان شابان عاريان واقفان بمواجهة امرأة مرتدية كـامل ملابسها، تحمل فى حضنها طفلا صغـيرا، وبين الزوجين والمرأة يظهـر تخطيطان واحد فـوق الآخر، معـلقان على الحائط الخلفى للغرفة.

التخطيط العلوى يظهر فيه زوجان أو عاشقان عاريان أحدهما يحتضن الآخر ويلفهما اكتئاب قاتم. وفى التـخطيط الأسفل تظهر فتاة عارية جالسة على الأرض بتكويرة جنينيّة وهى فى حالة غم شديد. أشخاص نحيلة مكتئبة تبدو وكأنها تعانى من مرض السواد «الميلانخوليا» أشخاص منغلقة على ذاتها تؤثر فيها العزلة والألم.

لوحة أخـرى: «امرأة بقبعـة سميكة» (١٩٤٢م)، وتبـدو فيها امـرأة حائرة متأزمة، وكأنها حـبيسة أغلال حديدية. لوحة قيل أن بيكاسو صاغـها متأثرا بقصة يوسف وحلم صاحبه.

وتعد لوحـة «الحلم The Dream» واحدة من أهم وأروع وأجـمل لوحاته، ذلك برأى مؤرخيه، ترينا امرأة شابة نائمة على كرسى ممتلئة جمالا جسديا سحريا غريزيا.

وفى تركـيب يوحد بين الإنسـان والطبـيعـة، نفّذ بيكاسـو لوحتـه Dryed الموجودة الآن فى «الأمـيتاج» فى لينينجـراد، ففى هذه اللوحـة التى تمثل امرأة بلا ثياب بين الأشجار. تقودنا هذه اللوحة إلـى القول: إن بيكاسو تعامل مع الأشجار والطبيعة عموما، وبالطريقة نفسها التى تعامل بها مع جسد المرأة.

وعلى أية حـال فالمرأة والقلق صنوان.. قـاسمـان مشـتركـان.. ركنان فى لوحات هذا الفنان السهل الصعب، البسيط المعقد.

وعلى كل حال: فإن القلق والتأزمات النفسية والاضطرابات السلوكية كانت «قاعدة» وليست استثناء فى شخصيات أكثر مبدعى عصر بيكاسو، السنوات التى تلت الحرب العالمية الأولى، وكان بيكاسو يمثل «القاعدة» وليس الاستثناء.

سلفادور دالى:



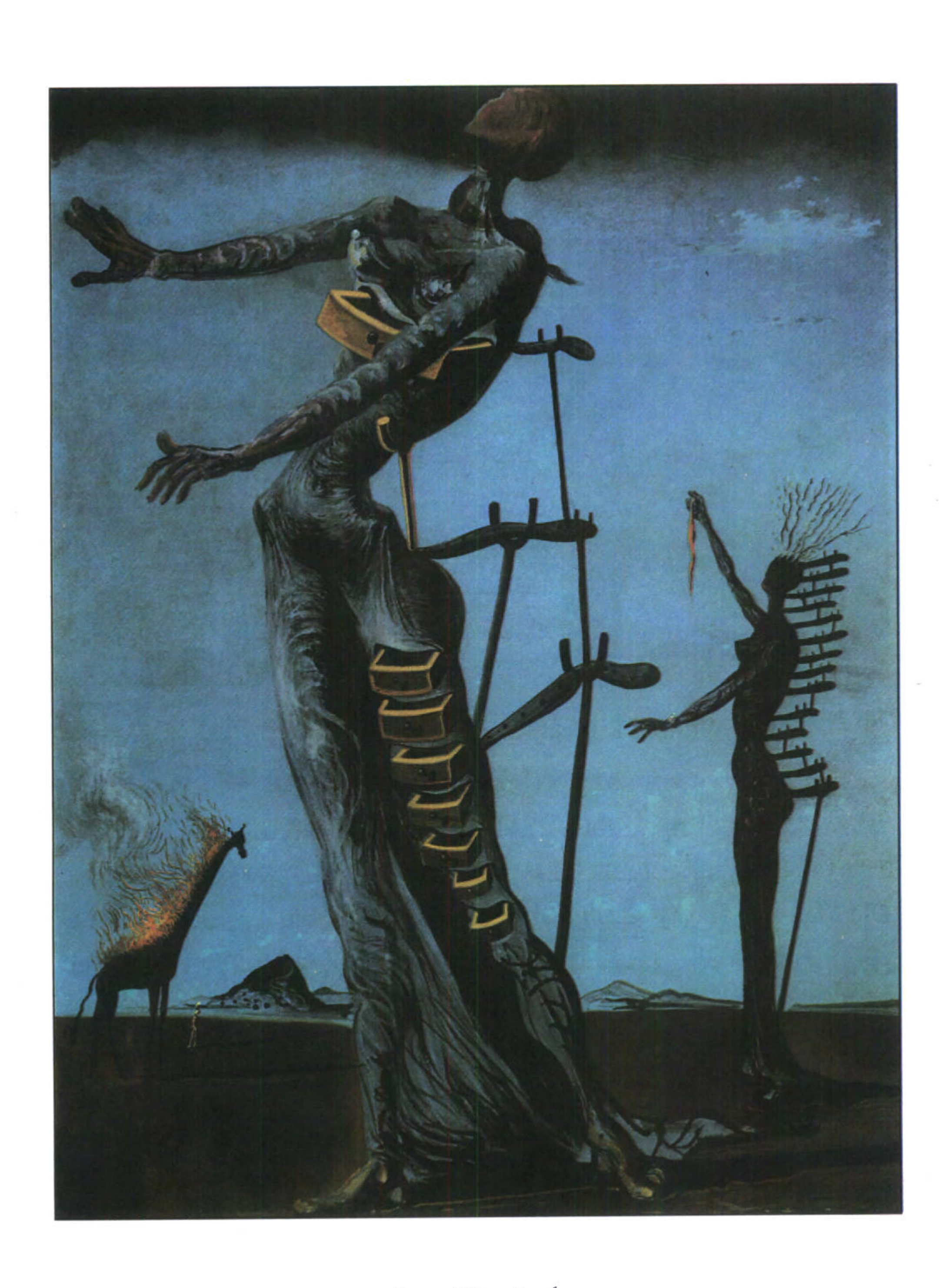
أما عن سلفادور دالى، فيظهر أن «ذكريات الطفولة»، تلك التى كانت مدار تحليلات فرويد، والتى لها علاقة بالجنس، كانت تشكل موضوعا رئيسيا فى أعمال هذا الفنان.

إن مشكلة رسم الأحلام تصبح أكثر تعقيدا مع سلفادور دالى، فهو الرسام السوريالى الوحيد الذى سلم من ازدراء فرويد، ولوحاته تسجل تحليلا ذاتيا لحياته. وربما لهذا السبب قال له فرويد مرة: «ليس ما أفتش عنه فى صورك هو الشعور يا سلفادور، بل اللاشعور».

ولقد رسم دالى العديد من قصص وليم تيل William Tell وأظهر المرأة فى مواقف غريبة، كما فى لوحته «اللذات المضيئة».

وذكريات الطفولة التى لها علاقة بالجنس، تظهر أيضا فى أعمال ماكس أرنست Max Ernst، فقد رسم أرنست فى أجمل فترات السوريالية ١٩٢٣ - ١٩٢٤م لوحات سوريالية مثل «امرأة Woman»، و«الشيخ والزهرة Old Man and Flower»، و«الإمبراطور Ubu Lmperator»، حيث يظهر فى اللوحة الأولى رجل ذو شارب وهو جالس مع امرأة هزيلة وعارية متكئة على ذراعه، وخلفهما شىء يتطلع بفضول إلى نهاية محددة تشبه الدوامة، ويصبح الأب والدوامة شيئا واحدا مع خوف وشره جنسى.

وفى صورة لماكس أرنست أسماها «السابح الأعمى» رسمها سنة ١٩٣٤م، تبين التمركز فيها على ما يشبه العضو التناسلى للمرأة إحاطة بدوائر، وانتشرت هذه الدوائر إلى أن تولد فيها خطوط والخطوط تمثل تيار الماء الذى يرمز إلى الحياة.



من أعمال سلفادور دالى

ويعتبـر ماكس بيكمان M. Beckmann صاحب اللوحات الغـربية ممثلا آخر لهذا الاتجاه، وله صورة معروفة بـ Odysseus and Calypos رسمها سنة ١٩٣٤م، وهى تمثل رجلا وامرأة عاريين فى وضع غريب.

أما مارك چاكال Marc Hagal فيعتـبر فنان الحب فى الرسم الحديث، وهو معروف بلوحته Lovers on Horseback.

ورسم إمـيل نولده (١٨٦٧ ـ ١٩٥٦م) حيـاة مارى المصـرية سنة ١٩١٢م، وكان عمله يمثل تصريحا أخلاقيا، وله لوحات أخرى تمثل المرأة فى حالة تعرى.

ويعتبر مارسيـل دوشان (١٨٨٧م) فى لوحته «عارية تنزل السلم»، وهو من أبرز مثقفى الفنانين المحدثين، واتجه إلى التكعيبية.

ولقد اشتهر السير چيرالد كيلى Sir Gerald Kelly بالفن السينمائى المعاصر، واتجه اتجاها سيرياليا.

وفى مرحلة الخمسينيات والستينيات برز فنانون ذوو قدرة على التعبير الرمزى أمثـال چيوكومو مـونزا، فقد كان أشـهر فنان حديث اشـتهرت أعمـاله بأنها تمثل المواقف الإنسانية. وچاروكس Charoux فى منحوتته الجميـلة حب الشباب، فقد عبر عن حالة جديدة من التعبير الفنى للحب، ونكان چونستان D. Johnston فنان النحت الخشبى.

ومع مـوجة الفن الحـديث الذى حمل طابع الغـرابة، والذى تأثر بحـركات الهيبز فى الستينيات ظهرت أعمال كثيرة ورسوم ومنحوتات تعطى العلاقة بين المرأة والرجل مفـهوما أكثـر صراحة، وقـد تأثرت هذه الحركة بالإفـرازات الذهنية التى خلقتها السينما والتليفزيون والصحف والبوسترات ووسائل الإعلام الأخرى.

كما ظهـر فن الكارتون (الصور المتحركة) الذى جاء بمواقف جـديدة ساخرة فى التعبير عن الحب وفى العلاقات الإنسانية.

وظهـر على مدى السـتينيـات فنانون تزعمـوا هذه الحركـة أو الموجة الفنـية السريعـة، وكانوا فى أكـثرهم شبـابا مثل ديفـيد هوكنى D. Hockney (١٩٣٧م) والذى ظهرت لوحته Despair سنة ١٩٦٧م.

وممن تألقوا فى هذه الفترة وكتب عنهم النقاد هنرى مور H. Moore، الذى اشتهر بأعماله وتماثيله الصغيرة ومنحوتاته الصغيرة الرشيقة على الصخر والبرونز، وقد عبر هذا الفنان عن العلاقة بين المرأة والرجل فى وضعيات مختلفة مثل منحوتته King and Queen سنة ١٩٥٢م.

ولقد انعكست مواقف الحب والعلاقة بين المرأة والرجل على هذا النوع الجديد من الفن، فأصبحت المرأة جسدا ممزقا، وأصبحت أطراف جسدها رموزا. المرأة هذه المرة صورة رمزية لمعنى جنسى، وعملية التقائها بالرجل عملية توطيد لاشعورية، تحمل ملامح صراع مكبوت.

وعبر ستانلى سبنسر S. Spencer عن اعتقاده الدينى فى عدد من اللوحات تعبر عن مواطنيه وحالتهم الاجتماعية. لقد تزوج مرتين، وترجم لحياته بعد وفاته بوقت قصير، وتعتبر لوحاته وحياته سلسلة من حكايات ومغامرات العشق والوله، وعرف بلوحته «الزوج والزوجة Huband and Wife».

أما ديرك جريفز D. Greaves فهو فنان آخر من هذا الطراز، اشتهر بلوحته «العاشقان Lovers»، وقد شرحها الفنانون وكتب عنها النقاد بأنها: «لوحة رائعة للمحبين، لقد عانى جريفز الكثير من أجل أن يعبر عن فكرة الحب التى يعتقد بها».

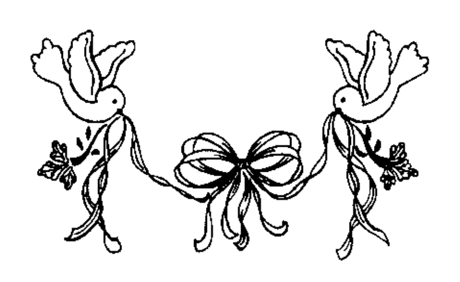
واشتهر آرثر بويد A. Boyd بلوحته غريبة الموضوع «العاشقان المقتولان The Persecuted Lovers»، التى رسمها سنة ١٩٥٨م، وكانت موضوعات الحب التى رسمها هذا الفنان تقترن بالموت، وتعطى رسومه انطباعا بالحزن القاتل.

إن هذا الفيض من الخيالات التى استعارها السرياليون، كان له ارتباط وثيق بالتحرر الفكرى الإنسانى اجتماعيا وسياسيا فى القرن العشرين. إنها مجابهة صريحة للإنسان مع ذاته، مع غرائزه ومشكلاته الفردية وخاصة مشكلاته الجنسية.

إن المعنى الجنسى فى الفن الحديث وفى السريالية على وجه الخصوص، كان يأخذ صورا لا حصر لها من التعبيرات الغريبة، أو التى تبدو غريبة عن المنطق،

وكان بعضها ترجمة لأفكار وآراء نفسيــة بحتة، ولعل الصورة التى توضحها أعمال هانز بلمار الألمانى ـ مثلا ـ تحمل دلائل كثيرة للفكر الفرويدى عن الجنس.

لقد ظهرت أكثـر النزعات الفنية الحديثة فى أوربا بعـد الحرب العالمية الأولى التى حطمت كثيرا من المعـايير الشائعة والأخلاقيات المتـداولة فى المجتمع، وحيث لم تعد المقاييس الفنيــة التى أجادتها صنعا الكلاسيكيـة هى المثل الأعلى للجمال، بل أراد السرياليون والمحدثون أن يقيمـوا مقاييس جديدة بدلا عنها، تساير التطور، وتخلق جمـالا آخر يتـفق مع روح العصر، وفلسـفته، لا جـمالا تقليـديا مؤطرا بالزمن السابق.



الفصل التاسع



الشرق

في الشرق، ثراء الحب، وفي الشرق صنعة الحب، وفي الشرق روح قلقة طموحة، والشرقي نافذ الصبر في الحب، ويستخدم أدوات عشقه بقوة، ومواقف الحب الشرقي تبدو مختلفة عنها في الغرب، إنها برأى دنيان خالية إلى حد ما المؤثرات الدون جوانية.

في الهند كانت التماثيل تؤكد على إنسانية الحب، تلك اللمسات والتشابك في الأيدى ذات الطابع الحاني هي من القليل وجودها في منحوتات الفن الغربي (باستثناء أعمال رودان).

والنيبال واحدة من المناطق التي أعادت للفنون الشرقية القديمة اعتبارها (نماذجها في المتحف البريطاني). يذكرنا بذلك الكاتب الهندي Mulk Raj Anand، ويرى أن المنحوتات ذات المشاهد الجنسية إنما هي برأيه تعكس فلسفة قائمة بذاتها، هي التعبير عن الرغبة، والرغبة شيء لا تنكره الحضارات.

ولقد عبر شعراء السنسكريتية عن الرأى ذاته، وعن تأثر الفنانون. ومن الرسوم التي وصلتنا من شمالي الهند، رسوم تمثل «كرشنا». وفي منطاق البنجاب وجدت مدرسة متكاملة في الفن تفيض حيوية بمواقف الحب وفي نماذجها منحوتة من الصخر لعاشقين The Lovers، تعود إلى القرن السابع الميلادي، وثمة تمثال عرف باسم M. Thuna يعود تاريخه إلى ما بين القرنين الحادي عشر والثاني عشر، وهو من الصخر يحمل رمزا جنسيا، ومنحوتات عاجية من النيبال لمواقف الحب ومصورات تمثل بوذا في حالة عشق.

فى القرن التاسع عشر تظهر مفاهيم وتفسيرات جديدة لمواقف الحب الهندى، جاءت بتأثير من شعراء الهندية والسنسكرتية، وهى تميل إلى الرمزية فى التعبير.

وقد تركت هذه الفترة أعمالا فنية لمغامرات (راما Rama) العاطفية وهو أمير هندى، وتظهر معه أحيانا زوجته ساتا Sita وهى تمثل الحب الزوجى.

مواقف حب أخرى فى مصورات المخطوطات، بتأثيرات موسيقية، حيث العناق الحار، وعازفو الآلات الشرقية، وهى تعود إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر.

ولعل الفنان المسلم نصر الدين خير من مثل تلك المواقف العاطفية التى تميل إلى الرومانسية، واحتوت المخطوطات الشرقية بصورة عامة بنماذج جيدة وجذابة تصور حالات العشق والوله بأسلوب يميل إلى الاعتدال فى إظهار جسد المرأة. وهى فى أكثرها ترجمات لقصائد الشعر الغزلية لشعراء الشرق الكبار.

وفى اليابان اشتهرت قصة Genjy أو Taus of Genji التى انتقلت إلى أعمال فنية يابانية فى القرن الحادى عشر، وفى القرن الثامن عشر، تبلورت حالات فنية جديدة تمخضت عن ظهور رسوم عاطفية متميزة، بينما ظهرت حالات الحب الرقيق أكثر من غيرها فى الفن اليابانى المتأخر.

وفيما يتصل بالفن الصينى، فإن مواقف الحب المكشوف والمواقف الصريحة تعد قليلة فى الرسوم وبصورة أقل فى المنحوتات، ومع ذلك فقد وصلتنا نماذج متعددة (محفوظة فى اللوفر) و(المتحف البريطانى). إن حكمة الصين تقول بأن على الرجل أن يحترم المرأة حتى فى مواقف اللقاء الجسدى أو العاطفى.

الإسلام والفن:

مشاهد الحب فى الفن العربى الإسلامى

تفوق العرب فى ميدان الفن التشكيلى، كما تفوقوا فى ميادين العلوم والإبداع الأخرى؛ ولذا أنتج العرب شواهد لا تزال خالدة باقية من فنون التصوير والنحت والزخرفية والنسيج والمعادن، وأعمال العاج والخشب، وكانوا روادا فى

هذه الفنون، لهم شخصيتهم وطابعهم وأسلوبهم الذى أثر فى فنون أوربا فى عصر نهضتها وفى فنون أوربا المعاصرة.

إن الفنون التشكيلية العربية، وخاصة فى حقل الرسم قامت على فلسفة خاصة، إذ اتسمت هذه الفنون بالروعة والجلال، من حيث استخداماتها على الخامات المستعملة فيها، أو من خلال طريقة الأداء المتقن، أو من حيث الوظيفة التى يؤديها. ورغم أن الإسلام لم يشجع على تصوير الكائنات الحية فإن الفنان المسلم حاول أن يوجه إبداعه نحو تجسيد المكان وإبراز الحرف العربى برسم النبات والخط والزخرفة، لكننا نجد بين ثنايا ذلك كله صورا تمثل الكائن الحى وبأشكال مختلفة دون أن تخلو تلك الرسوم من مشاهد عاطفية تمثل المرأة والرجل منفردين أو مجتمعين معا.

ومشاهد العاطفة والحب ظهرت فى فن التصوير الإسلامى، فى مجالات كثيرة الاستعمال، حيث نفّذت على الجص والحجر والخزف والنسيج والفسيفساء وأعمال الخشب والعاج والنحاس وتذخر فروع الفن التطبيقى الإسلامى بنماذج من الصور على التحف. وبذلك خرج الفنان المسلم عن قاعدة رسم الكائنات الحية، بل تعداها، على مرور الزمن، إلى رسم مشاهد الحب واللقاء بين المرأة والرجل. ولكننا نتساءل لماذا دعا الإسلام إلى عدم رسم الكائنات الحية[1].

كان رسم الكائنات الحية شائعا فى الوطن العربى قبل الإسلام، وكان يبتعد عن المحاكاة أو يقترب منها طبقا للظروف المختلفة والسائدة فى ذلك العصر. ولكنه كان يستهدف المحاكاة الحرفية التى نراها فى الفن الإغريقى والرومانى، ثم فى عصر النهضة فى أوربا. وكانت الأقاليم العربية فى فترة نفوذ الفن الإغريقى حرصت على التخلص من هيمنة النزعة الإغريقية والابتعاد عن أساليبها فى تصور الكائنات الحية[2]، وأن الأساليب الفنية التى تمخض عنها الفن الهلينى فى آسيا

---

(١) راجع الآراء القيمة للدكتور صالح الألفى: الفن الإسلامى، أصوله، فلسفته ومدارسه، دار المعارف بمصر.

(٢) أكد هذا الرأى عدد من المستشرقين أمثال: برهير L. Brehier، و. هـ. تراس H. Terrasse، ولامانس Lammans.

الصغرى والشام ومصر بدأت فى البعد عن تصوير الإنسان والحيوان، وعن العناية بتصوير الأجسام.

هذه بعض آراء المستشرقين فى الموضوع، وفى هذا الرأى خلاف، غير أننا نود أن نؤكد أن الإسلام حين ظهر وأطل بنوره على العالم كان قد دعى إلى التوحيد والقضاء على عبادة الأصنام وما يتصل بها من عبادات. ومن هذا المنطلق نشأت بذور الكراهية لكل عمل يذكر بالماضى وبالشرك بالله.

وعلى الرغم من أن القرآن الكريم لم يرد فيه نص صريح يمنع ممارسة تصوير الكائنات الحية، فإن بعض الأحاديث النبوية قد نهت عن ذلك.

قلنا أن تصوير الكائنات الحية، والكائن البشرى بالذات قد أخذ بعد عهود الإسلام الأولى بالتطور نحو توظيفات عديدة وجديدة استمر حتى وصل مرحلة ناضجة فى العصور اللاحقة التى شهدت ظهور مدرسة بغداد فى التصوير والتى برز فيها الواسطى، الرسام العراقى المشهور.

إذن، فقد عرف العرب فى الرسم والتصوير، وعبّروا عن مشاعر حبهم وعشقهم للمرأة فى مختلف إبداعاتهم التى أفرغوها فى منتجاتهم الفنية، وأقدمها كان التصوير على الجدران، وللجدران أثر فى وجدان الشعراء العرب، فقد كان ذكرهم للأطلال لا يخلو من ذكر البيوت والحوائط والجدران كقول الشاعر:

أمر على الديار ديار ليلى   أقبل ذا الجدر وذا الجدارا

وما حبُّ الديار شغفن قلبى   ولكن حُبُّ من سكن الديارا

ومن أقدم الصور الجدارية الإسلامية الباقية والتى حملت صورا تمثل مختلف المشاهد ومنها مشاهد الحب ـ الصور التى تزين جدران «قصير عمرا» فى بادية الشام الذى أنشئ حوالى عام ٧١٢م.

وزينت جدران المسجد الأموى بدمشق والذى أنشئ عام ٧١٤م بصور الفسيفساء التى تمثل المناظر الطبيعية لمدينة دمشق وقت إنشاء المسجد. وكشفت الآثار المتبقية من الرسوم الملونة الحائطية من العصر العباسى الأول عن مشاهد

لفرسان ورجال ونساء[1]، كما عثر فى قصر الجوسق بسامراء على رسوم حائطية، وخاصة فى «بيوت الحريم»، ومنها صور لسيدات يرقصن ويعزفن على الآلات الموسيقية ووجوه نساء يشع من عيونهن الحب محفوفات بأبيات شعر فى الغزل.

وازدهرت الصور الجدارية فى مصر، وكشف فى حمام جهة (أبو السعود) بالقاهرة عن صور جدارية فيها من مشاهد العاطفة لفتيان وفتيات يلاحظ فيها الاهتمام بإبراز الملابس الزاهية وتحديد تقاطيع الوجوه والتركيز على نظرات العيون. ومثل تلك المشاهد نجدها فى قصور الأندلس.

أما المخطوطات العربية فكان لها النصيب الأوفر فى إبراز مشاهد الحب بأسلوبه العربى المتميز، وإظهارها بجاذبية فائقة من خلال اللون الأصيل المعبّر والمشبع بالضوء والنور. وكانت مدرسة بغداد فى التصوير أشهر مدارس فن المخطوطات، إذ تميزت هذه المدرسة بالبساطة فى الرسم، والتكوين الإيقاعى الذى يعتمد على الحساسية فى توزيع العناصر، وما تشتمل عليه من خطوط وكتل لونية وسطوح ومساحات، وتمتاز هذه المدرسة أيضا بإظهار الوجوه بسمات عربية والهالات المستديرة حول رءوس الأشخاص، وإبراز الزخارف على الملابس الموشاة بأبيات شعر فى الغزل، وتلك النظرات النافذة المعبّرة.

ومن أشهر مصورى هذه المدرسة يحيى بن محمود الواسطى، الذى رسم مخطوطا من كتاب مقامات الحريرى (عام ١٢٣٧م)[2]، وصور هذه المخطوطة الرائعة تعبر عن الحياة الاجتماعية فى العراق، فى القرن الثالث عشر الميلادى، وتلقى أضواء على شخصيات مختلفة، كما تلقى الضوء على صور المرأة ومشاهد جميلة من الحب والعاطفة.

ومن رسامى المخطوطات المبدعين والذين ركزوا على الوجوه بطريقة تعبيرية

(١) عثر عليها فى قصر الجوسق بسامراء الذى أنشأه الخليفة العباسى المعتصم عام ٨٣١م.

(٢) النسخة الأصلية محفوظة الآن بالمكتبة الوطنية بباريس، به نحو مئة صورة توضح نوادر أبى زيد السروجى كما رواها الحارث بن همام.

مؤثرة للفنان كـمال الدين (١٤٥٠م) وفى دار الكتب بالقاهرة مخطـوط من كتاب «بستان سعدى» مؤرخ عام (١٤٨٨م).



لوحة من الفن الإسلامى

ومما يلفت النظر أن رسامى المخطوطات العربية عموما ركزوا فى مشاهد الحب على رسم شخص أو اثنين فى وضع متكلف وأنوثة واضحة، بحيث تجعل من الصعب التفرقة بين الشاب والفتاة؛ فالعيون كحيلة واسعة والأهداب طويلة والشفاه حمراء والخدود ملونة.

وإلى جانب المخطوط الإسلامى، ظهرت مشاهد الحب على النتاجات الأخرى المبدعة للفنانين العرب المسلمين، كالفخار والخزف وهى من أهم الحرف التى مارسها الفنان العربى منذ أن توطدت أركان الإسلام فى مختلف البلاد العربية، وظهرت الرسومات التى تصور الحب واللقاء بين المرأة والرجل على الخزفيات المزججة والمكونة فى مختلف العصور.

وكذلك الفسيفساء الذى أجاد صناعة بإبداعات ترمز إلى العلاقة بين المرأة والرجل، وبإظهار الأجسام المتعرية، تحف بها أوراق الشجر والثمار، وبألوان جميلة زاهية، وخاصة تلك التى عملت فى الحمامات وأحواض السباحة.

وظهرت مشاهد الحب والعاطفة على منتوجات فنية أخرى تمثل المهارة العربية فى الأداء الفنى على الزجاج والبلور (الأباريق والكئوس والقنانى، وعلى نماذج المشكاة المضيئة)، وجرت العادة أن ينقش أو يرسم خلف تلك المشاهد آيات من القرآن الكريم، أو أبيات من الشعر العاطفى، تتمة وتعميقا لمشهد العشق نفسه، وهذا ينطبق أيضا على أعمال العاج والخشب والنحاس والفضة، إذ حفلت التحف المعدنية بمشاهد حب جميلة برزت حتى على أسطح السيوف اللامعة وعلى الأبواب والشبابيك والشمعدانات والأوانى والصناديق والمحار والثريات والأطباق والتحف النحاسية المكفتة بالفضة، وكذلك الأنسجة والبسط والسجاد والمنسوجات الأخرى والأقمشة الفاخرة الموشاة بالزخارف وأبيات الشعر الغزلية الجميلة.

حياة شاملة ٢: آلام الحب

مخطوطة بياض ورياض فى الفاتيكان

ينبئنا الشيخ «أبو زيد» فى المقامة الثامنة والأربعين بأنه لاجئ من مدينة «سروج» التى استولى عليها الصليبيون الفرنسيون سنة ١١٠١م؛ ولذلك فإن موضوعات المنمنمات التى وضعها رسامو المقامات العظام تضم الكثير من الأوضاع التى نجد فيها «أبا زيد» وهو يخوض معركة فى سبيل الوجود. وميدان هذا الكفاح يمثل الهيمنة على الحياة العامة، وهى ـ كما كانت تقل دوما فى الشرق الأدنى ـ عالم الرجل فحسب. فالمناظر التى تشاهد فيها النساء قليلة، ولا يلعب العنصر النسائى، بصفة عامة، سوى دور ضئيل فحسب. ففى هذا المنظر الشامل للعالم الخارجى لا يوجد هنا مكان للعلاقات المباشرة بين النساء والرجال. ولهذا السبب فإن علينا أن نتطلع إلى مكان آخر توجد فيه مثل هذه العلاقة.

ومع أن موضوع الحب من الموضوعات الرئيسية فى الأدب العربى، إلا أنه حتى الآن لم تكتشف سوى مخطوطتان مصورتان شهيرتان تعالجان هذا الموضوع.

فالمخطوطة الأولى (وهى محفوظة فى المكتبة الوطنية بفيينا تحت رقم ٢٥٦١٢ فنون) عبارة عن قطعة صغيرة من الورق تضم سطورا قليلة من كتاب ورسما ذا ألوان بسيطة لقبرين نمت إحدى الأشجار فيما بينهما. وهذا قد مكن الأستاذ «رايس» من تشخيص هذه الصفحات بأنها جزء من مخطوطة مزوقة لموضوع أدبى أصيل يتناول قصة الشهيرين من العشاق، ولذلك يعزى «رايس» هذه المخطوطة إلى النصف الأخير من القرن التاسع، أو إلى السنوات الأولى من القرن العاشر، وأنها زوقت فى العالم الذى يقع شرقى البحر الأبيض المتوسط وفى مصر على أكثر احتمال.

أما المخطوطة الثانية التى اكتشفها «ج. ليفى ديلا» فإنها أكثر أهمية من الناحية الفنية وهى محفوظة فى مكتبة «الفاتيكان» (مادة عرب ٣٦٨). ومن سوء الحظ، فإن هذه المخطوطة ممزقة هى الأخرى، فقدت منها صفحات من البداية ومن

النهاية، وحتى الصفحات الباقية منها لم تكن مرتبة ترتيبا صحيحا. ومع ذلك فإن الصفة الصحيحة للقصة التى تضمها هذه المخطوطة قد غابت عنا، سيما وأنه لم يعثر على نسخة أخرى لها، وإن كان عنوانها وهو «حكاية بياض ورياض» موجود فى مخطوطة محفوظة فى «إسطنبول» تضم حكايات على غرار قصص «ألف ليلة وليلة».

ولقد وقعت حوادث هذه القصة فى شمالى بلاد ما بين النهرين، كما علمنا ذلك من الإشارة إلى نهر «الثرثار الصغير». وبطل القصة «بياض» تاجر يحب الشعر، وهو من مدينة دمشق وكان قد سافر مع والده إلى الخارج. وفى أحد الأيام رأته «رياض» وهى وصيفة لسيدة نبيلة وابنة أحد الحجاب. وكان «بياض» قد رافق هذه السيدة ووصيفاتها وهناك وقع فى حب «رياض»، وحدثت بعد ذلك صعوبات كثيرة منها افتراق العاشقين، وحدوث النفرة بين رياض وسيدتها، والخوف من الحاجب، الذى بدا عليه أنه أخذ يتعقب «رياض» بنفسه. ومع ذلك كله كانت تحدث اتصالات خفية بين العاشقين على شكل رسائل أو كتب أو نصيحة توجه إلى العاشقين المعذبين.

والحب الممثل فى هذه القصة من النوع الذى وصفه أفلاطون لأول مرة فى «مقالته» التى يقول فيها: «إن طريقة متابعة الحبيب تجيز له أن يأتى بأشياء غريبة كثيرة والتى تُستهجن من الناحية الفلسفية بمرارة إن هى حدثت بأى واقع مصلحى؛ فهو قد يتضرع ويتوسل ويبتهل ويقسم، ويكون خادما للخدم. ويستلقى على حصير عند باب مسكن محبوبته». وقد تطور هذا النوع من السلوك فيما بعد إلى شكل مبالغ فيه فى الرواية الإغريقية، ومن ثم نقله الكتاب والشعراء العرب ودعوه بـ (الحب العذرى) وذلك بعد أن اشتهر عدد من العشاق من بين أفراد قبيلة «عذرة» إحدى القبائل البدوية فى جنوب شبه الجزيرة العربية. وتوجد بعض الأمثلة فى قصص ألف ليلة وليلة»، وهى، بلا ريب، من هذا النوع من قصص الحب الذى تناولته مخطوطة فيينا غير الكاملة.

ولقد عبر كل من بياض ورياض أيضا عن حبهما بطريقة مستساغة، ذلك أنهما كانا يتغنيان بحبهما، ويشعران بأنهما معذبان فيه.. وغالبا ما يتحسران

ويتأوهان ويبدوان نحيفين مريضين شاردين ويغمى عليهما فى كثير من الأحيان فيسقطان على الأرض من دون وعى. وفى الوقت الذى وجدت فيه هذه القصة التى هى من نمط الحب الأفلاطونى فى شرقى البحر الأبيض المتوسط، بل وحتى إلى أبعد من ذلك باتجاه الشرق، فإن المخطوطة ذاتها كانت من ديار الإسلام الغربية، أى من شمالى غربى أفريقيا أو من أسبانيا. وتتضح هذه الحقيقة من شكل الخط ومن بعض التفاصيل الظاهرة فى العمائر، كالنوافذ المزدوجة.

وقد تعرضت المنمنمتان ـ مثل بقية المخطوطة ـ إلى عطب كبير لكن جملة منها حفظت بشكل جيد يكفى لإعطاء نظرة صحيحة عن أسلوبها. ففى أحد المناظر نرى «شمول»، إحدى الوصيفات العذارى وصديقة رياض، تسلم رسالة من رياض إلى بياض المرتبك. ويقع هذا اللقاء عند أحد الأنهار خارج المدينة. وعلى مقربة من قصر ذى حديقة مسورة. وفى منظر آخر نشاهد رجلا عجوزا كان قد أرسل لمشاهدة المحب المسكين فيراه قرب النهر ملقى على الأرض فى حالة إغماء بعد أن انتهى من إنشاد أغنية باكية عن حبه. والصورة التى تمثل هذا المنظر لا تظهر القصر بحديقته المسورة فحسب، بل تظهر أيضا أحد دواليب الماء الكبرى التى يسمونها «ناعورة»، وهو الطراز الذى استخدم على نطاق واسع وقتا ما فى بلاد ما بين النهرين وفى سوريا وفى أماكن أخرى من الشرق الأدنى والذى لا يزال يشاهد حتى اليوم فى «حماه» على نهر «العاصى».

أما المنمنمة الثالثة فهى ذات صفة تكشف عن سعادة أكثر. فهنا نجد «بياضا» فى باحة إحدى الحدائق وهو يتغنى بحبه وقد انكب على مداعبة العود، وهو الأصل العربى للعود الغربى. فهو يجلس قبالة السيدة النبيلة ووصيفاتها، حيث يقدم كل واحد من الحاضرين أغنيات من مزاج مماثل. وكنتيجة لما كان يقدمه الشاب الدمشقى من أشعار، فإن ثلاثا من الفتيات كن قد توقفن عن الشراب ليصغين مسحورات إلى غناء شاعر الحب. فى حين استدارت الفتيات الأخريات نحو سيدتهن ليراقبن أحاسيسها.

ولقد نجحت الصور نجاحا باهرا فى إبراز الصفة المؤلمة للقصة، وأضفت شكلا دراميا على بعض لحظات التوتر فيها، وبُذل اهتمام أكثر فى إظهار البيئة

المحلية للمناظر المختلفة؛ ذلك أن البيئات كانت فى حالات كثيرة توازى مثيلاتها فى مشاهد «مقامات الحريرى» ولو أن العناصر المعمارية قد وضعت هنا فى الجوانب دوما وليس فى الخلفية كما هو مألوف بصفة أكثر فى الرسوم الشرقية. ومع ذلك فهناك فرق دقيق هو أن الحدث يجرى فى مكان أكثر أرستقراطية وصفاء فلكى يحب البطل حسب الأسلوب الأصيل فى القصص العربية كان يجب عليه أن يكون منتميا إلى أسرة ثرية، وفى هذه الحالة وحدها يستطيع أن يدخل قصور النبلاء. ففى هذا المضمار تختلف مخطوطة «بياض» و«رياض» عن أكثر الأوساط الشعبية التى تمثلها رسوم أساتذة «المقامات» العظام. وكذلك فى هذه اللحظات التى لا يضطرب فيها الشخص اضطرابا عميقا بعواطف الحب فإن كل حدث وكل تعبير يكون قد تم تنظيمه بدقة حسب العرف، وهكذا نجد أن تصرف الأشخاص فى قصة «بياض ورياض» يمثل مناقضة شديدة للحركات الخشنة المتشنجة التى كان يؤديها أشخاص «المقامات» وحتى الأصوات المنبعثة من مجموعتين من الرسوم، أغانى العشاق الحزينة والأصوات الظاهرة فى الخصومات الحادة أو ضوضاء الشارع الصاخبة، كل هذه يبدو عليها وكأنها آتية من عوالم مختلفة.

ليست هناك أية إشارة إلى المكان الذى أنجزت فيه هذه المخطوطة. تُرى أهو مراكش أم أسبانيا ذاتها، كما قد يتصور المرء ذلك بالنظر إلى التقدم الفنى الواضح فى المنمنمات؟. تشير المشابهة مع رسوم القرن الثالث عشر فى شرقى البحر الأبيض المتوسط إلى تاريخ مماثل. وإذن فليس علينا سوى أن نقارن بين الأشجار لنثبت مثل هذه العلاقة، أو نأخذ بنظر الاعتبار العيون المحدقة الخالية من البؤبؤ، والتى نجد لها نظائر وثيقة الصلة بمخطوطة «المقامات» المؤرخة سنة ١٢٢٢م الموجودة فى المكتبة الوطنية فى باريس؛ ذلك أن صيغة الصورة التى يظهر بها «بياض» وهو يعزف على العود أمام جماعة من السيدات، تماثل تماما تلك التى نشاهد فيها «صولون» وهو يخاطب تلامذته فى مخطوطة «المبشر بن فاتك». ولكن الأشخاص هنا قد تغيروا بشكل مناسب، وأضيفت شخصية مميزة أخرى هى شخصية السيدة النبيلة فى الجهة اليسرى. وأكثر من هذا فإن التصوير الذى استعملت به العمارة فى جهة واحدة من المنظر الرئيس، هو على الأقل أحد المظاهر التى وجدت فى مخطوطة «المواعظ» السريانية المؤرخة سنة ١٢٢٠م، التى

جاءت من منطقة «الموصل»، فحتى العنصر الذى يتمثل فى الشخص الذى يحتضن أحد الأعمدة، والذى عرفناه من مخطوطة «المقامات» الموجودة فى لنينجراد، موجود فى منمنمة فيها «رياض»، كما هو الحال، بالنسبة إلى السلم المفتوح). فهذه الشواهد كلها تؤيد بأن تاريخ المخطوطة لا يعود إلى القرن الثالث عشر فحسب بل تشير إلى أن المصور فى تناوله هذا الموضوع الشرقى فى الغرب، إنما كان يعتقد بكثرة على التقاليد الشرقية التى أضفى عليها لونا محليا عن طريق إدخال صفات غريبة عليها.

ومع ذلك فإن قصة «رياض» و«بياض» لم تكن المخطوطة الوحيدة المزوقة التى وصلتنا من الغرب الإسلامى والتى تتناول مواضيع سائدة فى عالم شرقى البحر الأبيض المتوسط؛ ذلك أن هناك مخطوطة من كتاب ديوسقوريديس تعود إلى القرن الثالث عشر ومحفوظة فى المكتبة الوطنية بباريس (مادة عرب ٢٨٥٠)، تحتوى تصاوير نباتات جد مماثلة فى صفتها العامة لتلك التى تزين مخطوطات أنجزت فى بغداد أو فى شمالى بلاد ما بين النهرين. ولقد تهيأت، بصفة عرضية، إشارة مقتصرة إلى بيئة النباتات، وفى حالة واحدة أضيفت تصاوير الأفاعى، لكن من الناحية الثانية ليست هناك رسوم بشرية أو حيوانية. وأكثر من هذا أهمية هو كتاب «الصوفى» عن «الكواكب الثابتة» الذى أنجز فى مدينة «سبتة» فى مراكش سنة ١٢٢٤م، وهى المخطوطة الإسلامية الوحيدة التى عثر عليها والتى تضم معلومات عن محل نسخها وتاريخها (مكتبة الفاتيكان، روس ١٠٣٣). وتصاوير هذه المخطوطة مستندة على الصيغة التصويرية التقليدية لنصوص هذا الكتاب الشهير لكن مع بعض التغييرات الأكيدة. فمثلا نرى صورة برج «هرقل» لا تزال تبرزه فى شكل «راقص» لكنه فقد السيف الأحدب الذى يشبه «المنجل» الذى كان يحمله فى مخطوطة سنة ١٠٠٩م المحفوظة فى مكتبة «بودليان» (مارش ١٤٤). وكذلك فإن هرقل قد تحول من شاب إلى رجل كامل النضج، ملتح، لا يشبه الأشكال الأخرى لأنه لم يعد يرتدى العمامة.

والطريقة التخطيطية التقليدية فى مخطوطات «الصوفى» الشرقية ما زالت واضحة على الأقل فى الوجه الذى رسم بدقة. لكننا نرى هرقلا الآن وقد ألبس

رداء ذا خطوط حـمراء وزرقاء يظـهر منها أنـها أيضا تمثـل التحويـر الذى أصاب أشكال طيات الملابـس، ومن سوء الطالع فنحن لا نستـطيع الآن أن نذكر إلى أى مدى يمثل هذا الرسم الصفة الغربية العـامة، ولا نستطيع أن نعرف من المادة المضيئة المتوافـرة لدينا، ما إذا كان هناك فرق واضح بين الأمـثلة المغربية والأسبـانية. ومع ذلك فإن رسوم «الصوفى» تشير إلى أشكال متنوعة من التعبيرات الفنية التى كانت قـد استـخدمت فى الـغرب الإسـلامى، خلال القـرن الثـالث عشـر؛ ذلك لأن الاخـتلافـات فى الأسلوب واضـحة جـدا بين تصـاوير هذه المخطوطة وتصـاوير مخطوطة قصة «بياض ورياض».

وكذلك كـانت أسبانيـا هى البلد الإسلامى الوحيـد الذى بقيت فيـه رسوم جدارية من أواخـر العصور الوسطى ومع ذلك فـحتى فى مثل هذه الحـالة نجد أن الحجوم الصغيرة للأشخاص فى الأشرطة المتوازية (إذ لا يزيد ارتفاع صور الفرسان عن عشرين سنتيمتر)، تشير إلى وجود عـلاقة محتملة مع المنمنمات، فقد وجدت هذه الرسوم الآدمـية على جدران رواق بيت مهـدم يدعى الآن باسم «برج دمشق» فى قصر «الحـمراء» بغرناطة. واعتـمادا على ما أورده «ليوبولد توريـز بلباس» فإن هذه الدار يجب أن تنسب إلى النصف الأول من القرن الرابـع عشر. وعلى الرغم من أنها فى حالة غير جيدة فإن مواضيع كثيرة مختلفة قد رسمت فى أكثر من اثنى عشر لونا ويمكن تميـيز الذهب فيما بين هذه الألوان. وهذه الرسـوم هى: فرسان، ومناظر محلية من المسلمين من كلا الجنسين وقد تجمعوا استعدادا للاحتفال بالعيد، وصيادون يطاردون مختلف الحيوانات من بينها الأسود وغول وجند راكبون عائدون إلى أحد المعـسكرات، وقافلة فيـها نساء وأسـرى مقيـدون وجمال أيضـا، وبغال محملة، وأغنام، ولما كانت هذه المواضيع مـتنوعة بالشكل الذى هى عليه فإنها لم تظهر سوى حركة قليلة، ولم يبد فـيها أى اهتمام بالعمق؛ ذلك لأن كل صورة أو منظر قد وضع إلى جانب الآخر بشكل إضافى على خلفية غير مزخرفة.

○○○○○○○

المصادر والمراجع

○○○○○○○

أولا - المصادر الحديثة والمترجمة:

(١) إبراهيم البعلبكى: تاريخ الفن. بيروت، ١٩٩٥م.

(٢) أرنولد هاوزر: فلسفة تاريخ الفن؛ ترجمة رمزى عبده جرجيس، القاهرة، ١٩٦٨م.

(٣) توماس مونرو: التطور فى الفنون. ترجمة محمد على أبو درة. القاهرة، ١٩٧٢م.

(٤) د. ثروت عكاشة: فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى. القاهرة.

(٥) د. ثروت عكاشة: الفن والاستشراق. بيروت، ١٩٨٣م.

(٦) د. ثروت عكاشة: القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية. القاهرة، ١٩٩٢م.

(٧) د. ثروت عكاشة: (ترجمة عن آرس أماتوريا)، فن الهوى. القاهرة، ١٩٩٢م.

(٨) دنى هويسمان: علم الجمال؛ (ترجمة ظافر الحسن). بيروت، ١٩٨٠م.

(٩) شارل لالو: مبادئ علم الجمال؛ (ترجمة مصطفى ماهر). القاهرة، ١٩٥٩م.

(١٠) د. زينات بيطار: الاستشراق فى الفن الرومانسى. بيروت، ١٩٨٥م.

(١١) د. عادل الآلوسى: فلسفة الجمال عند العرب. وجهات نظر، العدد ١٠، القاهرة، ٢٠٠٠م.

(١٢) د. عادل الآلوسى: الحب عند العرب، بيروت، ١٩٩٩م.

(١٣) د. عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، بيروت، ١٩٩٥م.

(١٤) مكسيم رودنسون: الصورة الغربية والدراسات الإسلامية. عالم المعرفة، ١٩٨٨م.

(١٥) د. محسن محمد عطية: آفاق جديدة للفن، القاهرة، ١٩٥٩م.

(١٦) د. محمود البسيونى: الفن فى القرن العشرين، القاهرة، ١٩٨٣م.

(١٧) د. محمود البسيونى: الفن الحديث، رجاله ومدارسه، القاهرة، ١٩٦٥م.

(١٨) سلسلة الفن العالمى: دار أخبار اليوم، القاهرة، تشتمل على أعمال وسيرة حياة دافنشى، ومايكل أنجلو، وروبنز، ورمبرانت، وبيكاسو.

ثانيا - مصادر التراث:

(١) ابن حزم الأندلسى: طوق الحمامة، بغداد، ١٩٨٦م.

(٢) ابن الدباغ: مشارق أنوار القلوب، (تحقيق ريتر)، بيروت، ١٩٥٩م.

(٣) ابن سينا: أحوال النفس، القاهرة، ١٩٥٢م.

(٤) الجاحظ: رسالة العشق والنساء. شتوتجارت، ١٩٣١م.

(٥) الغزالى: إحياء علوم الدين، مصر، ١٩٣٠م.

(٦) الوشاء: الموشى، بيروت، ١٩٦٥م.

ثالثا - مصادر مضافة:

(١) د. أميرة حلمى مطر: الفلسفة عند اليونان، القاهرة، ١٩٦٥م.

(٢) د. جواد على: تاريخ العرب قبل الإسلام، بغداد، ١٩٥٦م.

(٣) درينى خشبة: أساطير الحب والجمال عند الإغريق، القاهرة، ١٩٨٦م.

(٤) ديورانت: قصة الحضارة، (ترجمة محمد بدران)، القاهرة، ١٩٥٠م.

رابعا - مصادر أجنبية:

(1) Ar Education west ti Middle East, Cairo, 1984.

(2) Arnason, H.: History of Modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, London. 1977.

(3) Bailey, G.: Greek Atomist and Epicurus. Oxford, 1928.

(4) Basham, A. L.: The Wonder that of Love in China. London, 1969.

(5) Beurdely, M. (ed.): The Clouds and the Art of Love in China. London, 1965.

(6) Birch, C. (ed.): Anthology of Chinese Letrature. New York, 1965.

(7) Brinton, C.: History of Westorn Morals. New York, 1959.

(8) Bugental, J. F.: Challenges of Humanistic Psychology. New York, 1967.

(9) Coan, R. W.: The Optimal Personality. New York, 1968.

(10) Coon, C. S.: The History of Man. From the First Huma to Primitve Culture and Beyond. New York., 1954.

(11) Courthion, Pirre: The Library of Great Painters. Paris. 1970.

(12) Darlington C. D.: The Evolution of Man and Society. London, 1969.

(13) Encyclopedia of Islam, 1st. edition 1972.

(14) Encyclopedia of Religon and Ethics, Vol. VIII. London, 1980.

(15) Ellis, A. (ed.): The Encyclopedia of Sexual Behaviour. New York, 1961.

(16) Flaceliere, R.: Love in Ancient Greece. London, 1962.

(17) Frankel, V. E.: Man`s Search for Meaning. Boston, 1963.

(18) Freud: Group Psychology and the Analysis ego. London, 1940.

(19) Hitti, Philip: History of The Arabs. London, 1940 - 1944.

(20) Giffen, L.: Theory of Profance Love Among The Arabs. London Press, 1972.

(21) Larousse Dictionay of Painters. London, 1989.

(22) Laslett, P.: Family Love and Illicit Love in a Generations, Cambridge, 1977.

(23) Levy, R.: The Social Structure of Islam. Cambridge, 1963.

(24) Marshack, A.: The Roots of Civilization; The Congnitive Beginnings of Man`s First Art, Symbol and Notation. London, 1927.

(25) Maslow A. H.: Toward a Psychology of Being. New York, 1968.

(26) Nicholson, R. A.: Studies in Islamic Mysticism. London, 1914.

(27) Offner: A Critical and Historical Corpus of Feorentine Painting, 1962 - 1969.

(28) Toylor, A. E.: Plato, the Man and his Work. London, 1952.

رقم الإيداع	٢٠٠١ /٨١٣٢
I. S. B. N الترقيم الدولى	977 - 10 -1452 - 5

دار الفكر العربى

مؤسسة مصرية للطباعة والنشر والتوزيع

تأسست ١٣٦٥ هـ - ١٩٤٦م

مؤسسها : محمد محمود الخضرى

الإدارة وإدارة التسويق : ٩٤ شارع عباس العقاد - مدينة نصر - القاهرة

ت: ٢٧٥٢٩٨٤ - ٢٧٥٢٧٩٤ فاكس: ٢٧٥٢٧٣٥

www.darelfikrelarabi.com

INFO@darelfikrelarabi.com.

الإدارة المالية: ١١ ش جواد حسنى - القاهرة

ص. ب : ١٣٠ - الرمز البريدى ١١٥١١

فاكس : ٣٩١٧٧٢٣ (٠٠٢٠٢)

ت : ٣٩٢٥٥٢٣ - ٣٩٢٠٩٥٦.

نشاط المؤسسة

١ - طبع ونشر وتوزيع جميع الكتب العربية فى شتى مجالات المعرفة والعلوم

٢ - استيراد وتصدير الكتب من وإلى جميع الدول العربية والأجنبية.

تطلب جميع منشوراتنا من فروعنا بجمهورية مصر العربية :

فرع مدينة نصر: ٩٤ شارع عباس العقاد - مدينة نصر - القاهرة.

ت : ٢٧٥٢٧٩٤ - ٢٧٥٢٩٨٤ فاكس : ٢٧٥٢٧٣٥.

فرع جواد حسنى: ٦ أ شارع جواد حسنى - القاهرة.

ت : ٣٩٣٠١٦٧.

فرع الدقى : ٢٧ شارع عبد العظيم راشد المتفرع من شارع محمد شاهين - العجوزة. ت ٣٣٥٧٤٩٨.

وكذلك تطلب جميع منشوراتنا من وكيلنا الوحيد بالكويت والجزائر

مؤسسة دار الكتاب الحديث